VERSIFICAZIONE ITALIANA

E

ARTE POETICA MEDIOEVALE

FRANCESCO D'OVIDIO

VERSIFICAZIONE ITALIANA

E

ARTE POETICA MEDIOEVALE

Dieresi e sineresi nella poesia italiana
Un curioso particolare nella storia della nostra rima
Ancora dello zeta in rima
Sull'origine dei versi italiani
La versificazione delle Odi Barbare
Il Donato Provenzale
Sul trattato "De Vulgari Eloquentia" di Dante Alighieri
La metrica della Canzone secondo Dante
Il Contrasto di Cielo Dalcamo

ULRICO HOEPLI
EDITORE-LIBRAIO DELLA REAL CASA
MILANO
—
1910

A PIO RAJNA ED ERNESTO MONACI

IN SEGNO DELL'AMICIZIA FRATERNA CHE ALL'UNO

MI LEGA SIN DAI BANCHI DELLA SCUOLA, ALL'ALTRO

DAL PRIMO DÌ DELLA CARRIERA UNIVERSITARIA.

DIERESI E SINERESI
NELLA POESIA ITALIANA *)

Vittorio Imbriani, a furia di batterci sopra, fece sì che non ci si possa ormai volger la mente senza pensar prima di tutto a lui. Come Pietro Lombardo passò ai posteri col soprannome di *maestro delle sentenze,* così al povero Imbriani ben si sarebbe potuto appiccicar quello di maestro delle dieresi. Studiando un antico poeta, o tartassandone uno novello, subito guardava lì: felicissimo se poteva scoprire in quello una conferma alle norme da lui formulate,

*) Memoria inserita nel vol. XXIV degli *Atti* della R. Accademia di Scienze morali e politiche di Napoli, l'anno 1889. — Avverto, a scanso d'equivoci nella terminologia, che chiamo *dieresi* lo stacco di due vocali contigue sicchè formino o contribuiscano a formare due distinte sillabe, e *sineresi* invece la loro fusione in un'unica sillaba; e ciò prescindendo interamente dall'originaria qualità di tali vocali e sillabe, facendo insomma che il termine dica solo il fatto materiale. Così dirò che nella parola *scienza* si ha la *dieresi* se la si pronunzia trisillaba, e la *sineresi* se la si pronunzia bisillaba.

in questo una contravvenzione da multare. D'aver trovato un tale strumento di tortura per gli scrittori odierni, era contento come se avesse inventato una nuova ghigliottina a vapore. E qualche pappagalluccio, a cui pareva facile di riuscire un secondo Imbriani imitando di lui la violenza e la bizzarria, senza possederne nemmen per ombra il sapere e l'arguzia, gli si mise appresso, tosando di seconda mano i malcapitati verseggiatori.

Un po' di bene lo fece il maestro con quella persecuzione. Mise in guardia i seguaci d'Apollo, richiamandoli a una più cauta osservanza della prosodia italiana; ed ai critici e grammatici diede aiuto e stimolo a considerare, un po' più che la comune di essi non avesse fatto per lo innanzi, un fenomeno idiomatico importante non men dal lato letterario che sotto il rispetto della fonologia [1]). E nel raccogliere gli esempii del fenomeno, o nello spiegarne le ragioni, vi portò quella larga conoscenza dei classici italiani che era uno dei maggiori suoi pregi, e un cotal uso de' criterii glotto-

[1]) Il Trissino nella sua Poetica non dà che una magra definizione; qualcosa di più nella sua il Minturno (p. 190-91 dell'edizione del Valvassori), e ancor meglio il Blanc nella bella *Grammatik der italiänischen Sprache* a p. 688-94. Ma Ilario Casarotti nel *Trattato sopra la natura e l'uso dei dittonghi italiani* (Padova 1813), e dietro a lui Giovanni Berengo nella *Versificazione italiana* (Venezia 1854, vol. I, p. 15-65), svolsero l'argomento con grande ampiezza e sufficiente maestria, da lasciare ben poco da dire a quei lor successori che non sappiano uscire dalla cerchia delle idee strettamente letterarie.

logici, i quali, ignoti generalmente ai puri letterati, aveva egli assaggiati un poco a Torino, frequentando prima del '60, nel nobile esilio paterno, la scuola di Giovanni Flechia. Sennonchè, glottologo di professione egli non era; e a disciplinar questa materia della dieresi con giusta discrezione gli davano altresì inciampo quella sua tendenza alle esagerazioni, e la rigidezza in punto a lingua e stile. Della quale s'era, per dir così, imbevuto sin da' primi anni nella Napoli purista e *puotista,* tanto che non riuscì mai a scuoterla pur dopo ch'ebbe girata l'Italia e l'Europa, imparate egregiamente le principali lingue moderne, conosciute molte cose e persone: pur quando anzi, invaghitosi di certe bizzarre licenze di stile, e appassionatosi per l'ubbìa settembriniana della libera intromissione del dialetto nella lingua, finì con l'accozzare in curioso miscuglio il *ned,* il *suto,* la *sirocchia,* lo *Allagherio,* il *dotto uomo ed onesto,* il *chiara e nettamente,* coi napoletaneschi *rinacciare* per *rammendare* o *rimendare, ricaccio* per *spoglio* o *trascrizione, colparci* per *averci colpa,* e cose simili.

Vere manette eran quelle ond'ei volle stringere i polsi ai poeti italiani, e lo stordimento di costoro e della più parte del pubblico, innanzi alla balda sicurezza delle sue affermazioni, fu grande; e poche e tardive vennero le proteste. Tra esse non van dimenticati i sette opuscoli di Alfonso Cerquetti [1]),

---

[1]) Sono intitolati: *Dieresi e non dieresi; Beatrice, sapiente e sapienza, trisillabe; Difesa di Irrequieto senza dieresi; Appendice ecc.; Aggiunte all'Appendice; Nuovi esempj di sineresi;*

e un bell'articolo di Giovanni Bernardi [1]). Il Cerquetti, vivo dizionario e ambulante spoglio di testi classici, non entrò in alcuna discussione teorica, ma, giusta l'usanza sua, si limitò (mi perdoni il francesismo) a sciorinare, contro ad alcuni dei divieti dell'Imbriani, una lista di esempii, tratti da poeti d'ogni età e d'ogni sorta. Il Bernardi scrutinò invece i criterii stessi del rimpianto nostro collega, e, benchè con cenni assai rapidi e sotto forma di temperata polemica, toccò con giudizio e buon gusto il lato estetico della questione. Ora poi è venuto il signor Domenico de Pilla a riassumere in un volumetto [2]) le norme pratiche della dieresi e del suo contrario, usando molta cautela e spesso correggendo tacitamente gli eccessi altrui.

Codesta correzione, più d'una volta, vivo ancora l'Imbriani, m'era passato per la mente che la potessi far io, in modo più compiuto e sostanziale, non per altro che per la mia qualità di studioso della grammatica storica. Se me n'astenni fin qui, fu per due ragioni: che dubitavo non fosse meglio rimandar la cosa a un'opera di più vasto soggetto; e che l'Imbriani lasciava sperare di voler presto

Nuovi esempj di sineresi. Furono stampati a Osimo da V. Rossi il 1882 e il 1883; tranne il quinto che vide la luce in Campobasso l'83.

1) *Questioni di versificazione;* nell'*Ateneo Veneto,* a p. 110-119 del fascicolo d'agosto e settembre 1882.

2) *Sineresi, dieresi ed elisione;* Firenze, Barbèra, 1888: edizione di soli cento esemplari. — Ora anche il povero De Pilla non è più al mondo.

dar alla luce tutti gli spogli da lui fatti sui nostri classici, così da fornire a sè e ai contradittori copiosa materia alla disputa. Ora che, trattovi dall'opuscolo del De Pilla e dalle non giuste critiche che qualcuno gli ha mosse, metto in esecuzione l'antico proposito, un brutto dubbio mi spunta nell'animo: che fuor di qui taluno, o troppo ingenuo o troppo maligno, non abbia a sospettare ci sia voluta la morte dell'Imbriani per darmi il coraggio di contradirlo, o, peggio, di rendergli qualcun degli strali ch'egli mi lanciò. Ma non soglio esser io così timido coi vivi da divenir poi ingeneroso coi morti; nè, d'altro canto, da quei suoi strali io mi son mai sentito veramente ferire. Già, s'era in molti ad esserne presi di mira, e l'inquietudine sua m'è parso sempre che nocesse a lui più che ad ogni altro. In lui si raccoglievano due magnanime stirpi di patrioti e di letterati, ed era egli stesso patriota insigne e cittadino intemerato, intrepido, e nel discernere il vero bene del paese mostrava una saviezza mirabile; e verso alcuni pochi uomini illustri per ingegno e virtù civili, egli aveva una riverenza schietta e profonda e una docilità addirittura filiale. Ora, con tutto questo, e con l'attrattiva che gli davano l'arguto ingegno e la larga coltura, e con la vita continuamente studiosa che menò, ei pur finì col procacciarsi molte inimicizie, col richiamare la compassione e la simpatia sopra avversarii ben dammeno di lui, col rimanere indietro a molti nei pubblici onori, con lo sperperare non piccola parte d'una ricchezza intellettuale cospicua.

Che se chi non lo vide spegnersi può ancor forse serbargli ira, non dovrebbe aver viscere d'uomo chiunque non gli si fosse fatto pio dopo essergli stato vicino negli ultimi anni, nei quali un morbo atroce e orrendo lo straziò con indicibili spasimi, e venne fiaccando giorno per giorno, ora per ora, quella sua persona prestante e gagliarda, quel suo animo acre ed indomito. Lo strazio fu tanto più fiero perciò che in quegli anni appunto la sua vita s'era resa più lieta e pura, e gli cresceva dintorno una bella famigliuola, in cui si compiaceva di rinnovare i nomi venerati dei genitori, e che lo andava quasi avviando a rifarsi amico al re dell'universo, dopo che a questo egli avea voluto tòrre perfin la maiuscola! Alcuni anni prima, con l'animo esulcerato da una sciagura domestica e dall'abbandono in cui si credea lasciato, aveva scritto:

Povera mamma! Se un legno scrìcchiola
  Ne la stanza contigua, io m'imàgino
Che de la tarda veglia a riprèndermi
  Ella venga; e a l'usciuol de la càmera
M'affiso a lungo: ma nullo appròssima.
  Non v'ha più chi di me sia sollècito;
Non ho chi m'ami, nè cura o vìncolo
  Che la vita abbellisca o accettàbile
Renda. Mia madre sparve; e poi spàrvero
  Altri ed altri; io rimango e per piàngere
Chi nella tomba posa e (più bàrbaro
  Lutto) i miei che di me più non cùrano....
  . . . . Almen come protèssero
Cure di madre l'inconsapèvole
  Fanciullezza, gentil presso al tùmulo

Pietà m'assista. Contento a l'ìnfimo
Degli affetti sarei . . . .
. . . . pago, se al cieco sìmile
Che per dio va chiedendo elemòsine,
Trovassi un cane fido che gli ùltimi
Giorni accanto mi scherzi; e con ùluli
Sinceri pianga, quando la làpide
Chiuderà nella nicchia il mio fèretro.

Indi a poco le speranze d'un così modesto Consalvo erano state mirabilmente oltrepassate, e la dolce compagnia d'una sposa gentile lo avea riconciliato con la vita. E alla vigilia della nascita del suo primogenito, adoprando lo stesso metro servitogli sette anni innanzi per quel disperato lamento, cantava con insolita tenerezza:

Quand'io t'induco, pur come i mèdici
T'hanno imposto, a far moto, in quest'ùltimi
Giorni; e sul braccio tutta mi gràviti:
Gusto nuove dolcezze! Odo i pòveri,
Le donnicciuole pregar la Vèrgine,
Che t'assista nel parto, auguràndoti
Un figliuol maschio, che, al nonno sìmile
Nell'ingegno e nel nome, abbia l'ànimo,
Quanto la madre, caritatèvole. . . .
Qual Re vinto allo erede lo impèrio,
Tutte le ambite speranze io gli àbdico.
Non ch'io brami: che schivi ogni trìbolo;
Che ignori il pianto; che, senz'ostàcoli,
Vinca il palio; che invidie non sùsciti,
Che dì beati viva decrèpito.
Chieggo più, chieggo meglio: che l'ànimo

Gli affini il duolo; che non l'effèmini
L'agiatezza o il piacer; che da' tràmiti
Plebei rifugga. Gli spiaccia il vìvere
Sterilmente: opri 'n guisa, che i pòsteri
Quai babbo e mamma di lui ricòrdino
Noi due, Gigia, e mio padre qual'àvolo....
Poi, Gigia, io rido, paragonàndoti
A lo scrigno, in che, un tempo, il Macèdone,
Ne le sue guerre, chiudea l'Ilìade:
Il più vago forzier, ch'arte d'òrafo
Mai commettesse, de' più bei càntici,
Che mai vate dettasse, era invòlucro.

Ma fu un breve momento di felicità. Un fato inesorabile lo incalzava. Prima la perdita di codesto auspicato figlioletto, poi la sua infermità lentamente mortale, lo gettarono al fondo d'ogni dolore; ed ei vide trasmutarsi in suora di carità l'amata consorte. Gli onori del seggio nella nostra Accademia, e della cattedra universitaria, la quale neppure una volta potè salire, gli riuscirono come un ultimo conforto, che parea suonare un'ironia: quasi come al Tasso la sospirata corona d'alloro, che giunse appena in tempo a fregiarne il cadavere. Ora dunque che la sua vita ci sta tutta dinnanzi, simigliante a un dramma di Sofocle, vile sarebbe ogn'insulto alle stanche ceneri, e rozzo e sconcio più che altrove riuscirebbe qui, dove tante volte noi lo abbiam visto trascinarsi languente e ci siamo accorati per lui. Delle dottrine metriche dell'Imbriani discuteremo con piena libertà, ma così senza fiele come faremmo di quelle di Terenziano Mauro o di Antonio Minturno.

I.

Sillabando una parola in cui entrino due vocali consecutive, non separate da consonante, possono darsi due casi: o che esse formino assolutamente una sillaba sola, come in *ri-sie-de,* o di poterle così unire (*ub-bi-dien-te, gra-zia*) come distaccare (*ub-bi-di-en-te, gra-zi-a*). Per indicare il distacco, in mezzo al verso, in que' casi in cui d'indicarlo può parer che ci sia bisogno, sogliamo da un paio di secoli adoperare un doppio punto (*ubbidïente, aëre*) che i Francesi chiamano *tréma,* gli Spagnuoli *crema* o *puntos diacríticos,* e noi *puntini* o *dieresi* [1]). Ma la dieresi è propriamente il fenomeno stesso del pronunziare staccate le due vocali, sia poi il distacco indicato o no nella scrittura; e il chiamar con lo stesso nome il segno che lo indica è una semplice metonimia, che sarebbe innocente se molti storditi non finissero col confondere il segno col suono, sicchè trovando scritto

Ed egli a me: ritorna a tua scienza,

ei ti leggono *scienza* bisillabo, e se li richiami si giustificano dicendo: non c'è la dieresi!

---

1) Pare che il segno, il quale è originariamente greco, cominciasse nel secolo XVI ad applicarsi in Germania al latino (*aër*), e quasi immantinente in Francia al francese. Di Francia sembra venisse a noi; ma in che tempo? Un amico, che ha doppia ragione d'intendersi di queste cose, m'assicura che fu nel secolo XVIII.

Ho detto che vi son parole in cui le due vocali han da star per forza unite. Son tutte le parole che avevano in latino un *e* o un *o* breve, che in italiano si è sfaldato nei dittonghi *ie* o *uo:* per esempio *tiene ieri riede piede, vieta vietare, buono uomo cuore suono suonare;* che in latino eran tenet heri redit pedem vetat vetare, bonus homo cor sonus sonare. Con la prima schiera vanno pur quelle che in latino aveano un *ae: cielo* caelum, *siepe* saepes; e quelle in *-iero* ecc. che risalgono, certo per la trafila provenzale e francese, a voci latine in -arius ecc.: *primiero cavaliere leggiero visiera volentieri.* S'aggiungano inoltre tutte le voci ove il nostro *i* è sottentrato a un *l* latino, come *pianta Biagio fiume chiaro ghianda, esempio ambiare gonfiare carbonchio unghia, coppia subbio soffiare occhio vecchio mugghiare,* che in latino eran planta Blasius, exemplum ambulare conflare, cop(u)la insubulum sufflare ecc.

Errò qualunque poeta fece la dieresi in simili parole, misurando p. es. *lïeto, fïero, ïeri, compïe.* Ci cascò perfino il Manzoni, così scrupoloso osservatore anche delle leggi metriche, quando nel *Natale* intese fare un verso sdrucciolo scrivendo:

E intorno a lui per l'ampia,

senza badar che *am-pia* non è che am-pla. E ci cascò il Monti nell'Ode al Mongolfier, quando credè fare sdrucciolo un verso chiudendolo con *esempio:* unico errore bensì sopra i settanta versi sdruccioli che l'Ode contiene. Ma pur avendo ben chiaro in

mente il principio non è sempre facile applicarlo, non essendo sempre palese a chi non sia etimologo di professione che questa o quella parola cada appunto sotto esso principio. Spesso la voce latina non è di quelle che si trovino registrate nei vocabolarii, o vi si trova nella sua forma classica, mentre sotto alla voce italiana ci sta una voce o forma latina popolare che solo la scienza linguistica ricostruisce. *Pioppo fiaba fiasco* risalgono a *populus fabula vasculum* per la trafila di un ploppus flaba vlascum [1]), e *piaggia* e *spiaggia* rimontano a *plaga* per l'intermediario di un supposto aggettivo plagea; e *fiutare* ci obbliga a supporre nella latinità parlata un flavitare correlativo al classico *fragrare;* e *rifiutare,* che non può essere se non il latino refutare, deve aver preso il suo *i* per falsa analogia di *fiutare,* quasi che a forza di tornare a fiutar una cosa ci s'induca a ricusarla. Al De Amicis, fra le tante ingiuste censure che gli furon mosse pei suoi versi, fu giustamente rimproverato che avesse posto *fïutari;* ma quanti sarebbero stati in grado di spiegargli il rimprovero?

---

[1]) Avevo qui registrato anche *chioma* come se provenisse da comula, ma ora lo cancello dacchè mi persuasi che esso non è se non coma con intrusione di un *i* meramente analogico, come spiegai nell' Archivio Glottologico, XIII, 363. Il che non vuol dire però che in *chioma* sia lecito far la dieresi. L' influsso analògico che alterò il pur italiano *coma* in *chioma,* e ficcò un indebito *i* in *inchiostro* (da encaustum), venne dalla serie *chiudere* ecc., quindi si tratta sempre di un risalente ad un *l,* epperò non suscettibile di dieresi.

Non di rado, è vero, le ricostruzioni della scienza vengono più o meno a coincidere con quelle parole e forme della bassa latinità che si vedono raccolte nel monumentale Glossario del Ducange, e così hanno l'appoggio di una testimonianza concreta. Sennonchè il far buon uso del Ducange e del basso latino non è quasi mai impresa da pigliare a gabbo, e richiede speciale preparazione, quando non vuole altresì particolare acume. Ma pur dove la parola latina appartiene al fondo prettamente classico, il suo rapporto con la volgare può non esser manifesto ai profani, perchè importi qualche sottile vicenda nel senso o nel suono. Quanti s'accorgono alla bella prima che *fievole* non è che flebilis, e *pecchia* e *secchia* sono apicula e situla? E lasciamo poi andare quelle parole che si ridussero da ultimo all'analogia del tipo *piede fiero* e simili, ma in origine avevano tutt'altra ragione: per esempio, *fiera* (mercato) da feriae, *ghiera* da viriae, se non è da veru. Per non dire anche dei tanti germanismi, che entrarono nella corrente romana o romanza e ne seguirono il cammino, come *sparviero schiera schietto bianco;* e di *schiavo,* che è *Slavo.*

E non solo la dieresi dell'*i* o dell'*u* dalla susseguente vocale è inammissibile dovunque *i* od *u* sono un mero germoglio italiano, e in tutti i casi pari o parificatisi a codesto; ma dappertutto dove l'*i* o l'*u,* pure esistendo già nella voce latina o germanica, vi avevano, comunque si scrivessero, valore di consonanti. E così non si potrà sillabare se non *o-biet-to* od *ob-biet-to, e-quo, a-cqua, pro-pin-*

quo, u-gua-le, di-le-gua-re (lat. pop. deliquare), *lingua, pin-gue, san-gue, guer-ra* (antico alto tedesco *werra*); insieme con le parole ad esse conformatesi, come *guastare* da vastare, *uguanno* che è hoc anno. Come dico, in aqua pinguis e via via l'*u* non era altro che una consonante, strettamente abbarbicata alla gutturale precedente. E del resto, anche l'*u* vera vocale di certe voci latine come pla-cu-i no-cu-i divenne pretta consonante in italiano, *piacqui nocqui,* e non può patir la dieresi, perchè l'*u* sol col divenir consonante è riuscito a raddoppiar la precedente gutturale che in latino era scempia. Del pari è impossibile la dieresi quando dopo la gutturale si ha un *u* che in latino classico era *o*, come *quagliare* da coagulare, *quatto* da coactus. La dieresi è possibile solo in *mansueto impetuoso persuaso arguire ruina duello ambiguo esiguo cospicuo Capua assiduo perpetuo tenue continuo* e simili, che in latino avevano una schietta vocale *u,* la quale poi, per esser quelle nostre parole meri latinismi, non ha avuta nè suscitata alcuna alterazione; sennò sarebbesi detto non già *continuo* ma *conténno,* e via via. S'intende bene che di pari coi latinismi pretti vanno le parole foggiate nella stessa loro stampa, come *virtuoso,* estraneo alla latinità classica.

II.

V'è poi una grande e varia caterva di parole in cui l'*i* è un puro segno grafico, che serve a indicare un suono particolare della consonante o delle

consonanti antecedenti: suono che in altre lingue si trova rappresentato con tutt'altri espedienti, o magari con un'apposita lettera alfabetica. In *lascia,* mettiamo, le tre lettere poste fra le due *a* dinotano un'unica consonante, una sibilante, che il sanscrito p. es., come l'ebraico, esprime con un'unica lettera, il francese con *ch,* l'inglese con *sh,* il tedesco con *sch.* Il latino diceva laxat, e se in tutte le vicende fonetiche per cui si è giunti al nostro *lascia* ve ne fu pur una consistente appunto nello sviluppo di un *i* parassitico (*lacsja*), è questo però stato un *i* consonante, che poi nella sibilante di oggi non resta se non allo stato latente, come un fisico direbbe [1]). Il poeta adunque che presumesse scriver *lascïare scïame* examen, o volesse fare sdruccioli *lascia coscia,* ha l'aria d'un bambino che si provi ad arrampicarsi per una scala dipinta sul muro. A quel modo che qualunque scrittore passando da *lasciare* a *lascerò* non s'accorge che l'*i* vi divien superfluo, e perfidia a scrivere *lascierò,* potrebb'esser rassomigliato a chi pur dopo rifugiatosi in casa continuasse a tener l'ombrello aperto. Nell'Alta Italia soprattutto, dove molti non san dir che *lassjare,* è più comune quella ingenuità ortografica; ma più indietro si risale nel tempo e più è facile

1) E se anche, come ora preferisco di credere, nel latino popolare si ebbe un laxiat, con un *i* vero e tematico, simile a quello onde si spiega p. es. il divario fra *alzare* (da alt-i-are) ed *esaltare,* resta sempre che quest' *i*, divenuto dapprima *j*, è interamente riassorbito in *lasciare,* che a modo inglese si scriverebbe *lashare,* e a modo francese *lachare.*

rinvenirla dappertutto. Quando anzi, ne' primordii della nostra lingua, si trascorreva di frequente a scriver pure *ciercare pacie* e via discorrendo, per simmetria a *ciò, faccia,* vi fu qualche poeta che applicò a quelle parole la dieresi, cantando per esempio

Eo vo cïercando noie e pene.

Tornando allo *sci,* dobbiamo anche dire che in alcune parole veramente ei risale a un gruppo di suoni latino, ove entrava sin dalla latinità classica un *i,* e un *i* vocale; come, a tacer dell'isolato *Brixia,* sono *ascia* e *fascia* che in latino classico eran trisillabi (*as-ki-a*), e come *uscio* da ostium, *pasciona* da pastionem, *biscia* forse da bestia, *angoscia* da angustia. Potrei anche aggiungere *poscia* da postea, il quale ultimo nella latinità parlata dovè finir col suonar *postia;* e *moscione,* cioè l'insetto che ronza attorno alle botti del mosto, che vien da quei mustiones che già Isidoro ricordava, e non ha da fare con *mosca,* sebbene abbia poi, credo, influito sui diminutivi di questo facendo sì che i Toscani dicano *moscerino* e *moscino* più che *moscherino* e *moschino.* Ma anche in quest'altra serie il gruppo latino si è ridotto a un'unica sibilante, ove l'*i* non mantien più se non un valore grafico; cosicchè si tralascia appena comparisce l'*e,* come in *fascetta.* Per una graduale evoluzione, quel che nel latino classico sonava *ski* o *sti* si rattrasse via via in una semplice *s* linguale, che, se si rappresenta

con *sci*, gli è, in *fascia*, per tradizione ortografica latina, e, in *angoscia*, perchè non avendo l'alfabeto latino nessuna lettera speciale per essa bisognava pure che in una qualche maniera il neolatino venisse a dinotarla. Se l'italiano fosse un linguaggio barbaro, svoltosi da un latino non arrivato mai agli onori dell'uso letterario, e cercassero oggi per la prima volta di fissarlo sulla carta alcuni missionarii, poniamo, inglesi, questi scriverebbero *fasha fashetta angosha* non men che *lasha*. Il voler oggi considerarvi l'*i* come un suono effettivo e farne una vocale separabile e misurar p. es. *angoscïare*, equivarrebbe alla pretesa di chi, dopo avere sciolto il bicarbonato di soda insieme con un acido e averne già avuta l'effervescenza, sperasse di poter di mezzo a quelle bollicine tirar fuori una cucchiaiata di buon bicarbonato candido ed asciutto.

Ma costì si tratta delle parole schiettamente popolari, cioè venuteci per non interrotta tradizione dalla latinità parlata, e assoggettate quindi a tutte le normali trasformazioni fonetiche, a tutte, ci si lasci dire, le combinazioni chimiche dei suoni. In ciascuna però delle lingue che si dicon neolatine o romanze, v'è un altro fondo di parole venuteci piuttosto per la tradizione del latino scritto e grammaticale, le quali si designano perciò come d'origine dotta o semidotta. In ogni tempo, non escluso il nostro, appena è mancata la parola per esprimere un concetto più elevato dell'ordinario, la si è domandata in prestito al latino. Onde la nostra lingua è piena di latinismi: quali più ricercati,

quali più ovvii; quali più crudi, quali più insinuatisi nel fondo popolare e più o meno adattatisi a questo; quali recenti o recentissimi, quali di mezzana età, dovuti al primo o al secondo rinascimento della coltura classica, e quali addirittura antichi o antichissimi. Una classe relativamente colta vi fu sempre anche nei più scuri tempi della scaduta civiltà romana: una classe che avea scuole e v'imparava a leggere e scrivere, cioè vi studiava il latino. Era un latino sempre più imbarbarito, sempre più imbevuto di volgare, sempre più ridotto a pochi testi, studiati con sempre crescente grettezza; e da età ad età, da popolo a popolo, da individuo a individuo, variava di molto il grado di precisione e correttezza a cui si sapesse pervenire nell' intenderlo e nell' usarne a voce e per iscritto. Ma infine era del latino. Il chierico, il medico, il farmacista, il notaio, il maestro di scuola, nel pronunziare o scrivere termini attinenti alla loro professione, si sforzavano di rispettare alla meglio la forma che quelli avevano nel latino scritto; e le classi inferiori, nell' usurpare parcamente e timidamente quei termini, cercavano di ridirli nella forma in cui li sentivan pronunziare dalle classi più alte, talora riuscendovi discretamente, tal altra mettendo invece capo a storpiature gravissime. Per esempio, la p i l u l a dei medici romani [1]), abbandonata interamente alla parlata, sarebbe divenuta qualcosa come *pérla,* con *e* stretta, in italiano, ed

---

[1]) Voleva dir *pallottola,* ed è diminutivo di p i l a, palla.

un quissimile nelle altre lingue romanze [1]); ma poichè i medici e i farmacisti han sempre seguitato a latineggiare, ed ogni parte del popolo da loro ha sempre ricevuto il farmaco, il vocabolo è rimasto in forma latineggiante, e noi diciamo *pillola,* i Francesi *pilule,* gli Spagnuoli *píldora* [2]). Cosa più ancora caratteristica è che una stessa voce latina si sia come sdoppiata in due voci: l'una, col significato più materiale, in foggia perfettamente popolare; l'altra, col senso più alto e traslato, in fattezze più latine. Com'è il caso di *pesare* e *pensare,* tutti e due da quel pensare che già in Livio e in qualche altro scrittore accennava a potersi volgere anche al senso metaforico. E così *piere* e *plebe, fievole* e *flebile,* e tante altre coppie simili.

Naturalmente le due categorie, delle voci di fonte popolare e di quelle provenienti dalla coltura, non istanno tra loro come l'acqua e l'olio, bensì piuttosto come in una tela s'intrecciano i fili dell'ordito con quei del ripieno. Come popolare qui non significa in massima plebeo, ma comune, così vi-

---

1) Lo spagnuolo *pella,* palla, secondo me non è altro che pil(u)la. Cfr. sp. *aullar,* ital. *urlare,* fr. *hurler,* da ululare.

2) [Il fr. *pilule,* pel suo accento, e per non trovarsene esempii anteriori al secolo XVI, non può valere come esempio medievale; ed esso, come più ancora lo sp. *píldora,* possono sospettarsi italianismi. Dello stesso *pillola* non so che vi siano esempii dei primi secoli del volgare italiano. Oggi dunque avrei preferito un vocabolo più sicuramente antico, benchè questo possa sempre correre per significare in concreto il mio pensiero].

ceversa l'origine più o men dotta della parola non vuol dire che questa non possa essersi divulgata moltissimo, e talora persino al punto da aver fatto uscir d'uso la corrispondente voce d'origine popolare. Ed eccetto alcune parole isolate che han mantenuta intatta o quasi l'impronta latina, quali *prosit, deficit, ex abrupto, a priori* ecc., *optare* ecc., in generale il latinismo già prima di tutto assume le forme grammaticali e le più indispensabili proprietà fonetiche del volgare, eppoi, procedendo con le norme di questo, figlia vocaboli nuovi, si combina con altri della stessa provenienza dotta od anche popolari, partecipa a tutte le evoluzioni fonetiche che avvengono nella lingua dal giorno che esso vi si è divulgato; e talora determina esso stesso il bisogno di nuove alterazioni, com'è p. es. il doppio *b* di *pubblico* da publicus e l'*r* del plebeo o arcaico *pubbrico*. *Questione* è un latinismo, altrimenti suonerebbe suppergiù *chiscione,* ma pure ha procreato tutta una famiglia di derivati or nuovi affatto or nuovi almeno pel significato, come *questioncella questionare questionabile* e via via, e ci si presenta, insiem con tutti i suoi, coll'altra faccia di *quistione.* Solo l'uomo del mestiere vi ravvisa nel fondo un elemento che rivela il latinismo; senza dire che in certe altre parole neanche lui riesce sempre a ben ravvisarvelo. Più facile è la cosa in francese, dove spesso l'alterazione dell'accento smaschera subito la provenienza dotta, come si vede p. es. confrontando *pâle* a *solide, voyage* a *viatique, meuble* a *mobile.*

Comunque, è assai notevole che ne' primordii della nostra lingua letteraria i poeti, massime Dante e il Petrarca, avessero tuttora un fino discernimento, quasi istintivo, di quei gruppi di suoni e di quei vocaboli che a loro venissero dalla coltura e dal latino scritto, e una chiara coscienza dello speciale trattamento che ne avrebbero potuto fare, applicandovi le norme della prosodia latina, per i proprii intendimenti di stile, e per la giusta misura o per l'armonia del verso. Il già detto *questione,* ed *angustia ostia bestia molestia modestia cristiano celestiale,* sono, appunto per quello *sti* non alterato avanti a vocale, sicuri latinismi, benchè l'ultimo non occorra nei classici latini [1]); e latinismi son pure *scienza* o *scienzia, cònscio, coscienza,* che sennò sarebbero stati *scenza, cóscio* (con l'*o* stretto), ecc. Certo, quei nostri vecchi, leggendo il latino, non proferivan più *skï-en-tïa,* come fino a un certo tempo avean detto i Romani; ma, pronunziando dal più al meno come facciam noi oggi, vi lasciavano sentire, giusta facciamo appunto noi, chiaramente quegl' *i.* E scandendo i versi degli antichi, vi vedevano gl' *i* di cosiffatte parole misurati come vere vocali costituenti sillaba [2]). Così fu che Dante potè, tre sulle quattro volte che usò *celestiale,* farvi la

---

[1]) Naturalmente non è da confondere codesto *sti* con quello che risulta dal vezzo toscano di *fistio stietto* per *fischio schietto.*

[2]) E più ancora lo vedevano, come si dirà in altra parte di questo volume, leggendo e scandendo e cantando gl' inni della Chiesa, e, in genere, i versi della ritmica latina medievale.

dieresi [1]), e sempre misurare *scïenza coscïenza*. Chè questo è propriamente la dieresi, almeno per quel tipo di parole di cui ora trattiamo: l'applicazione di una pronunzia latineggiante ad una parola che sia in fondo un latinismo. La stabilirono i nostri antichi che poetavano tenendo sempre innanzi al pensiero il latino, e quando nella lingua tuttora si distinguevano i tipi prettamente volgari da quelli latineggianti, e la pronunzia toscana non ancora era venuta a certe sue ultime digradazioni. La continuarono i poeti posteriori, sì per effetto di quel medesimo influsso latino, e sì per imitazione dei poeti del buon secolo.

Ma codesta applicazione era ed è una licenza o un obbligo?

L'Imbriani diceva: è un obbligo! Sulle prime lo affermava per il presupposto che quei nostri antichi così l'avessero inteso, e i moderni garriva appunto come ignari delle regole da quelli imposte alla nascente poesia italiana. Dopo, ricordatigli da qualcuno certi esempii classici discordanti dalle volute regole, egli, cui non piaceva tornare indietro, rispondeva che anche i classici in quel caso, gua', avean fallato, e si appellava da loro ad un giudizio ben più alto, alle intime ragioni della fonetica italiana e latina.

---

[1])
Come mosser gli astor celestïali.
Vedeva Briareo, fitto dal telo
Celestïal, giacer dall' altra parte.
Dalla celestïal ch' ha men salita.
Da poppa stava il celestial nocchiero.

Per verità, spesso ei si trovava d'aver detto: volete veder che melenso di poeta è costui? sbaglia perfino nelle dieresi! Sicchè, quand'era poi costretto a riconoscere di que' creduti sbagli sino in Dante e in Petrarca, avrebbe dovuto almeno convenire che quella tal melensaggine richiedesse una dimostrazione più intrinseca. Ma lasciamo andar questo, che non riguarda direttamente il nostro soggetto; tanto più che qualche volta, se i motivi delle sue sentenze non erano accettabili, le sue sommarie condanne non erano ingiuste. La questione per noi è qui: stavan veramente per lui quelle intime ragioni della fonetica italiana alle quali con tanta fiducia si richiamava? Lo vedremo dopo aver continuato per un po' nella enumerazione dei tipi.

III.

Nelle parole come *quagliare speglio figlio* la dieresi sarebbe assurda, poichè quelle lettere *gli* vi dinotano un unico suono, quel dell'*l* che i Francesi dicon rammollito, e che in altre lingue si rappresenta con espedienti alquanto diversi: in francese con *il ill* (che or suona *j*), in ispagnuolo con *ll*, in portoghese con *lh*. Nella nostra ortografia quell'*i* non risponde a un vero suono attuale, nemmen consonante, e vi sta, come anche il *g*, per mero contrassegno della speciale pronunzia assunta dall'*l*. Un suono affatto consimile è quel dell'*n* rammollito, che pur s'indica, almeno oggi, senza l'aiuto dell'*i*: *degno sogno* e sim. Certo, nella genesi di

codeste due consonanti rammollite l'*i* c'è entrato per qualche cosa, o come sviluppo tutto romanzo d'una consonante parassitica (*coag-ljare, dig-njo*) [1]), o come succedaneo di un vero *i* latino (fi-li-us, som-ni-um), magari sottentrato a un *e* classico (*paglia* da palia per palea, *vigna* da vinia per vinea). Ma presentemente l'*i,* fùsosi con la precedente consonante, non vi si trova più se non, ci perdonino i maestri di retorica se siam recidivi in una metafora tutta scientifica, allo stato latente. Sbagliò dunque il Giusti che usò tante volte per isdrucciole parole come *taglia storiglie puntiglio;* il quale ultimo, temo che nessuno ci abbia pensato, è uno spagnolismo: *puntillo.* Come avea già sbagliato il poeta o il copista dell'*Intelligenza* presumendo fosse un endecasillabo questo verso:

A lo mar l'assomiglia la gente.

La dieresi è invece possibile in *Anglia,* parola dotta, in cui ogni lettera risponde a un suono; ed è possibile in tutti i latinismi con *li,* e dovunque l'*l* non s'è fuso con l'*i* successivo, come a dire in *pallio Italia vigilia olio Giulio, balia* che è da *baila* (da bajulus). Ond'è che *esiglio,* vocabolo semidotto con l'ultima sillaba popolarmente conciata (popo-

---

1) E se anche, badando ai *léino* per *legno* e sim. dell' Italia Meridionale, ora studiati bellamente da Clemente Merlo in una sua dissertazione, si tenesse il toscano *legno* e sim. nato da *léino* invertito in *lenjo,* torna lo stesso per il caso nostro, chè sempre si tratta di un *i* o *j* ormai latente, fuso con la nasale.

lare in tutto sarebbe stato uno *sciglio*), ed oggi per disuso divenuto prettamente poetico, non può essere sdrucciolo, e lo può la forma dotta finita col prevalere, *esilio.* Il Manzoni ebbe a scriver, con boccaccesco latinismo, *solio,* per fare lo sdrucciolo, anzichè *soglio;* e bene avveduto, anche in questo, si mostrò Cielo Dalcamo, quando per aver l'emistichio sdrucciolo scrisse

Ségnomi in Patre e 'n *Filio* ed in santo Matteo,

approfittando che la donna, facendosi la croce, avesse a latineggiare. Così, è lecita la dieresi dovunque l'*i* non s'è fuso con l'*n,* come in *Sannio decennio, genio insania smania minio demonio testimonio infortunio opinione, pania* per *pàina* da pagina; e in *conio,* da cuneus, *stranio straniare,* cioè dovunque vi fu in latino un *e,* assottigliatosi poi in *i*.

La distinzione s'applica nel medesimo modo a molti altri tipi. L'*i* è stato un vero Mefistofele per le consonanti con cui si trovò a contatto, ma dalle sue seduzioni ha cavata la propria rovina. In *bacio cacio, Biagio fagiano fagiuolo pigione pigiare parmigiano,* da basium caseus, Blasius phasianus faseolus pensionem pinsiare parmensianus, l'*i* è ridotto a una mera spoglia grafica, che viene anche meno in *bacerò pigerò* e simili. Il poeta dunque che chiedesse alla sua bella un *bacïo* meriterebbe cinque morsi da un critico. La dieresi è possibile solo nei corrispondenti latinismi, come *Asia visione ansia pensione, Sionne.* E così è che può averla *occasione* mentre non può *cagione,* che

è la stessa parola in forma popolare; e in *apprensione comprensione riprensione* è lecito il distacco, che in *prigione,* allotropo popolare di *prensione,* sarebbe assurdo. Del pari, *passione confessione impressione Cassio* tollerano il distacco, perchè, ove fossero passate per la trafila popolare, sonerebbero *pascione* ecc. E lo tollera *conversione,* perchè non è divenuto *convescione,* non ha cioè battuta la via onde *rovesciare svesciare* vennero dal latino popolare reversiare exversiare.

In *giorno* da diurnus, in *raggio meriggio,* nell'antiquato *inveggia,* in *veggio* da vidio per video, in *uggioso* da odiosus, il *d* è sparito dopo aver rafforzato l'*i, j,* in palatale, cioè in un suono unico, identico a quel di *giovane* da juvenis o di *maggiore* da majorem, e parallelo al doppio *z* di *mezzo razzo;* e per aver la possibilità della dieresi bisogna subito correre ai rispondenti latinismi, ove la fusione non è avvenuta, quali *diurno diavolo radioso meridiano invidia odio studio mediocre rimedio dispendio verecondia* [1]. La stessa oscillazione si ha naturalmente da *pioggia alleggiare* a *pluviale alleviare diluvio;* da *piccione,* pipionem, a *sapiente;* da *deggio,* debeo, e *cangiare,* a *Fabio Columbia.*

Talvolta la fusione non è evidente a primo aspetto. Chi confronti *faccia* con *fallacia* può essere indotto a credere che tutta la differenza stia nel doppio *c* della prima, e in un certo senso è

---

1) Il *di* fiorentinesco di *diaccio* per *ghiaccio, diacere* per *ghiacere* o *giacere,* è tutt' altra cosa.

così davvero; pure, *faccia* è voce di conio popolare, e *fallacia,* anche a prescindere dall'aria di nobiltà che le conferisce il suo astratto significato e il suo raro uso, è un pretto latinismo: altrimenti sonerebbe *fallaccia.* E il medesimo dicasi di *ghiaccio piaccio corteccia,* dall'aggett. corticea, *noccio* (e qui inbranchiamo anche *braccio* da brachium e *laccio* da laqueus) da una parte; e di *emacïare crucïare* (da non confondersi con *crucciare*) *Grecïa specïe superficïe edificïo ferocïa fiducïa* (con *Archilochïo quïeto requïe ossequïo esequïe*) dall' altra. In latino sonavano ab antico egualmente *fa-ki-es* e *falla-ki-a;* col tempo vennero a sonare *fa-ci-es falla-ci-a.* La pronunzia del latino scritto si fermò qui, e perciò *fallacia,* cioè il latinismo, è suscettibile di dieresi, mentre *faccia,* la voce popolare, ridusse quel *ci* a un doppio *c* palatale o, come dicevano i nostri vecchi, schiacciato; ove l' *i* è tanto scaduto a un mero contrassegno della, mi si lasci dire, palatalità, che scompare subito in *facce* e *faccetta,* il che non ha luogo in *audacie* e in *specie* [1]). Lo stesso

---

1) Errò il Monti nell' Iliade (XVI, 1077) mettendo un *braccia* in fin di verso, in mezzo a una serie di versi tutti sdruccioli (1073-1090); in una cioè di quelle sequele di versi sdruccioli a cui talvolta ricorre nell' Iliade, come nell' Eneide aveva fatto il Caro, per felici intenti di stile e d' armonia imitativa. Nè, si badi, a difendere *braccïa* tornerebbe opportuno il richiamare la grafia bracchium che in testi latini si trova in cambio di brachium. La voce italiana è certo popolarmente evoluta come la francese e la spagnuola che le corrispondono, e che van con essa a *braccetto.*

discorso è da applicare al *g*. Tra *saggio* (sostantivo, da exagium), *faggio* (da fageus), *piaggia* (da plagea), il dantesco *fuggia* (da fugiat), *greggia*, variante morfologica di *gregge*, e dall'altro lato *contagio egregio collegio privilegio vestigio rifugio effigie regione religione*, non è sol differenza da doppia a scempia. Bensì la prima schiera ha sofferta una più profonda alterazione fonetica, e vien così a combaciare con un'altra serie, di diversa origine ma pur sempre anch' essa tutta romanza, che è quella di *viaggio vantaggio visaggio*, risalenti per la trafila francese e provenzale a viaticum ecc.; e con *peggio maggiore*, e con *raggio* e *deggio;* e col francesismo dantesco *giuggia;* e coi verbi in *eggiare*, che sono una variante fonica di quelli in *ezzare*, dal latino izare di greca origine: mentre *contagio egregio* e i pari loro son latinismi e capaci di dieresi.

Qui c'è il caso che salti sù un Toscano a dire: ma che dieresi volete fare in *fallacia* ed *emaciato*, in *contagio* e *religione*, se noi pronunziamo *fallacia* perfettamente come *bacia*, *emaciato* come *incaciato*, e *contagio* come *Biagio*, e *religione* come *pigione!* in queste cose giudice supremo è l'orecchio, e l'orecchio non percepisce più alcuna differenza!

Orbene, è innegabile che i Toscani oggi pronunzino così, onde giungono poi i più disinvolti a scrivere *specce superfice*, ed a coniare un plurale come *speci superfici;* al modo stesso che pronunziano e magari scrivono *scenza* e *coscenza*. Nè manca loro séguito tra quei discepoli del Manzoni che preferiscono esagerare le esagerazioni del maestro,

allo sfrondare la sua nobile dottrina di quella parte caduca che s'accompagna ad ogn'idea sistematica. Ma i Toscani e i manzoniani sordi dimentican qui troppo facilmente che la lingua italiana non s'incomincia oggi a scrivere e conta sei secoli di vita letteraria: non ingloriosa, si spera. Non par vero ci sia ancora bisogno di ripetere che il toscano divenuto lingua colta della nazione è il toscano antico, diffusosi per opera di Dante e degli altri antichi, e disciplinatosi, arricchitosi, sciupatosi anche per certi rispetti ma in modo ormai irrevocabile, sotto la guida del latino, sotto l'influsso di altre lingue moderne, per la reazione degli altri dialetti d'Italia, col lavorio artificiale degli scrittori e dei grammatici. L'uso odierno toscano, così prezioso dove coincide con l'antico o lo compie, colà invece dove diverge dall'antico, od urta contro le abitudini letterarie della nazione, è mero uso dialettale; il quale potrà bensì prender parte, come e più che tutti gli altri dialetti, al gran moto della lingua colta comune, ma non fa testo ora come ora, e non può far tabula rasa del nostro passato. Quando si cominciò a poetare in italiano, era ancor vivo il senso della diversa origine del *c* di *bacio* (che difatto scrivevano anche *bascio*) e di quel di *fallacia,* del *g* di *cagione* (che difatto scrivevano anche *casgione*) e di quel di *religione;* ed applicarono al secondo *ci* e *gi,* che aveva un immediato riscontro nel latino, la pronunzia e la prosodia latina. Non è che non presentissero il fatale andare della pronunzia toscana, che avrebbe prima

o poi livellati quei tipi, e, giusto, Dante si permise di scriver una volta *spece*, una *vestige* e due *effige*, pel bisogno della rima; come sotto la stessa pressura si risolse una volta a dar lui a *vestigia* l'impronta che il popolo non v' avea data e scrisse *vestigge*, e fece senza troppi scrupoli rimare *privilegio* con *pregio* e *vestigio* con *servigio* e così via [1]. Il qual tipo *pregio palagio servigio grandigia ragione* risale, per la trafila provenzale e francese, a un *ti* latino, onde dimostra in sè una profonda alterazione, la quale infatti lo rende incapace di dieresi. Ma disconoscere il radicale divario che in fondo v'è dalla serie *servigio bacio* alla serie *litigio fallacia* o *superficie* (che se ci fosse venuto per la filiera popolare sarebbe *sorfeccia*) è un dar troppo retta all' orecchio, chiudendo ben bene gli occhi agl'insegnamenti della storia: così della storia naturale della lingua, come di quella documentata della poesia. Se in Toscana la pronunzia comune ha inghiottito, cosa di cui nessuno che sia esperto delle vicende delle lingue si vorrà del resto scan-

[1]) Per il filone delle voci in *-acia -acio -ecia* e così via, non troviamo nulla di simile, poichè giammai Dante, e nel canzoniere e nel poema, non usò in rima parole cosiffatte, nè del tipo *bacio* nè del tipo *fallacia;* come neppur le usarono il Petrarca e il Tasso (dico della *Liberata*, chè di tutti gli altri suoi versi non so) e, in fondo, l' Ariosto, che nel *Furioso* non ci presenta se non sette rime in *-icio*. È un fatto negativo, degno però di nota. Anzi Dante e il Petrarca non adoperano mai in rima nemmeno il plurale *baci:* che potrebbe non esser caso.

dolezzare, ogni distinzione storica, e se nell'Alta Italia molti, perchè in questo particolare il dialetto non gli aiuta punto e si regolano alla meglio sulla parola scritta, finiscono col cancellar la distinzione per un altro verso, proferendo *bacïo* o quasi *baccïo* non men di *fallacïa* o *fallaccïa;* nel Mezzogiorno invece la pronunzia rispetta mirabilmente le differenze, e dice latinamente *fallacïa* o *fallacja* in ispiccato contrapposto a *ba-cia,* e solo forse confonde malamente *servigio* ecc. con *prestigio,* pronunziando *serviggïo* e *prestiggïo.* Nicola Marselli scrisse che l'Italia ha in queste provincie un buon serbatoio di sentimento monarchico, e noi potremmo dire con altrettanta ragione, se non con altrettanto giubilo, che qui è un vivo focolare di buone dieresi e di legittimi sdruccioli. Anche prima che in Vittorio Imbriani, ebbero questi un incettatore appassionato in un altro napoletano, Jacobo Sannazaro. In tutta la caterva de' suoi sdruccioli, uno solo spurio glien era sfuggito, un *servigïo* messo a rimare coi legittimi *Stigïo* e *vestigïo;* ma se n'accorse, e nell'edizione definitiva rifece daccapo, con altra rima, tutti e tre i versi [1]). E l'*Arcadia* non ebbe piccola parte nel ribadire le norme prosodi-

---

[1]) Vedi a p. 160 dell' edizione dello Scherillo. — C' è anche *gabïa* (p. 225) e *subïo* (p. 232) con la *b* scempiata per farli rimar con dei latinismi; e trattandosi di voci romanze che in latino non avean l' *i*, la scappatoia non è buona. Lo seguitò l'Ariosto col suo *nibi* in rima con *cibi,* in quanto si permise ei pure un temerario scempiamento del *b,* in un caso che non ha nulla che fare con la coppia *dubio dubbio.*

che che l'esempio degli antichi toscani aveva raccomandate. Al Tasso l'aver avuto per lingua materna la favella di Napoli dovè essere un altro incentivo a quella rigidezza che già gli era inculcata dal suo Petrarca, e della quale forse non gli pareano dare sufficiente saggio Dante e l'Ariosto. Il quale, a dir vero, se nel poema s'era tenuto nei limiti d'una ragionevole libertà, in quei benedetti sdruccioli delle commedie aveva, ci si perdoni il bisticcio, sdrucciolato bruttamente più volte. Tutto questo è storia, che noi non possiamo nè vorremmo disfare; e il linguaggio poetico, più ancora che quel della prosa, ha le sue tradizioni e le sue eredità, e non ha mai rifuggito, dovunque s'è levato a grande altezza, da un moderato tradizionalismo. Se il nostro s'avesse a regolare senz'altro sull'odierna pronunzia toscana, la quale del resto è ben questionabile se pur alla lettura della prosa e alla recitazione teatrale e alla conversazione colta della rimanente Italia si possa o debba applicare in tutte le sue sfumature, si metterebbe una camicia di forza. In ogni caso poi, questa le impedirebbe la dieresi in *fallacia,* non già le darebbe di porla in *bacia* o *faccia!*

IV.

Il *c* doppio è dunque indizio certo di perfetta popolarità e di assoluta esclusione della dieresi: ciò, beninteso, quando nell'etimo latino vi sia il *c* scempio, chè, se si trattasse di *Accio* o *Siccio,* ver-

rebbe subito in campo il latinismo e la possibilità dello sdrucciolo. Ma vocaboli così sono nel fatto rarissimi. Ben più frequente è il caso inverso, cioè delle voci popolari che hanno il *c* scempio sol perchè iniziale, come in *ciò* da ecce hoc, o perchè preceduto da consonante, come in *oncia Francia lancia* (da lancea) *orcio,* o perchè, come in *rappaciare* da *pace,* si tratta d'una derivazione secondaria e tutta italiana. Da esse sono esteriormente indiscernibili, e ci vuol fiuto per riconoscerli, i latinismi quali *Ciássare concione provincia Marcio,* dove la dieresi è lecita. Col primo drappello vanno naturalmente pur quelle parole ove l'*i* non è mai stato altro che un segno grafico, come in *falciare* derivativo di *falce,* in *calcio sorcio pancia* che non son che *calce sorce* (calcem soricem panticem) con la vocale finale mutata alla guisa di *albero* e di *sorta;* come in *marcio marcia marciare* fatti su *marcire,* e nell'altro *marciare* dal francese *marcher* con tutta la turba delle tante parole d'origine forestiera, e nelle molte forme gergali come *Ciapo* per *Jacopo.*

Se il trovare la consonante intaccata dall'*i,* come l'*s* di basium in *bacio,* suol essere il più sicuro indizio della perfetta popolarità della parola e della illegittimità della dieresi, non è però a credere che addirittura non esistano certe forme d'intacco comuni anche ai latinismi. Vi sono alterazioni che nella stessa pronunzia del latino scritto s'insinuarono ben presto, e per codeste la differenza tra la voce popolare e il latinismo sta solo o quasi solo in ciò, che quella ha perduto del tutto l'*i,* o lo ha

ridotto a un mero segno grafico, questo lo mantien tuttora vivo come suono. Già lo vedemmo a proposito del *ci* e dello *sci*. Le parole latineggianti come *fallacïa concïone scïenza* non si distinguono dalle popolari *faccia oncia fasce* (fasciae) perchè mantengano il pretto suono classico di *fallakia skientia*, ma in quanto serbano l'*i* udibile e non si alterano più di quello che le medesime parole fanno nel latino qual da secoli lo leggiamo [1]). Ciò si vede anche meglio a proposito del *ti*. *Vizio tristizia sustanzia ozio pazienza, orazione lezione corruzione intenzione saziare prezioso* ecc., son tutti, non men di *tiara Antiochia,* d'origine colta e suscettibili di dieresi, perchè non sono andati più in là dello stesso latino, che, smarrita quasi in tutto la classica pronunzia (vi-ti-um), finì col pronunziare vizium. La vera vicenda romanza ce la rappresentano *vezzo tristezza Fiorenza tizzone palazzo pozzo prezzo ammazzare* (* admactiare) *gocciare* (* guttiare) *succiare* (* suctiare) *cacciare* (* captiare) *conciare* (* comptiare) *squarciare* (* exquartiare) e simili. E con le prime vanno anche *sacrifizïo uffizïo annuncïare* (oltre *annunzïare*) echeggianti un'alternanza già insinuatasi nella cadente latinità fra il *ti* e il *ci*. Così da socius vennero *sozio* e *socio,* entrambi atti alla dieresi, oltre *soccio* che mai non la potrebbe avere;

1) Dico all' ingrosso « lo leggiamo », ma non ignoro che in Toscana codeste parole oggi le soglion leggere come le corrispondenti volgari, attribuendo così al latino suoni che non ebbe mai e manomettendo nei versi la prosodia.

e da un volgar latino extractiare vennero parallelamente *straziare* e *stracciare*.

V'è poi un'altra categoria di parole, di cui il filone popolare nè perde l'*i* nè intacca la consonante che lo precede, ossia il *b* o *p*, ma in tanto si distingue dal filone dei latinismi, in quanto riduce l'*i* a mera consonante e raddoppia il *b* o *p*. Parliamo di *rabbia scabbia labbia dubbio abbia Trebbia, sappia* (sapiam) *Appio* (Apium) *oppio* (opium) *seppia pippione* ecc. I latinismi rispondenti sono *connubio Arabia Libia anfibio, copia inopia Etiopia principio presepio Scipione* ecc. Ben provvide il Sannazaro, quando volle crearsi degli sdruccioli, a scriver *rabia scabia dubio;* ma gli editori poi gliel'accoccarono raddoppiando sguaiatamente il *b*. Intanto, anche qui non è da omettere che in qualche raro caso il doppio *p* è già in latino, come in *Appio Ippia,* dove quindi la dieresi è ammissibile; e viceversa il raddoppiamento può anche in voci popolari non aver luogo, sol perchè al *b* o *p* non preceda immediatamente una vocale che lo appoggi, com'è in *storpiare* da * exturpiare (difatto, se l'*r* si traspone e al *p* si fa contigua la vocale, abbiam subito il raddoppiamento: *stroppiare*), e in *cambiare,* che con *cangiare* fa una di quelle oscillazioni che provengon certo da diverse sfumature dialettali, alla guisa di *deggia* e *debbia, piccione* e *pippione*. Latinismi quali *superbia suburbio* si ravvisan subito, ma gli altri, come *Caspio scorpione lesbio Albio,* piuttosto si fiutano, dalla qualità del significato, che non si dimostrino fonologicamente; e talvolta paiono e

non paiono, qual è il caso di *empio pietà pietoso spietato,* che si direbbero voci perfettamente popolari se Dante non avesse misurato una volta *pïetade* (di *pietà* e *pièta* però non fe' mai più d'un bisillabo) e il Manzoni non avesse fatto sdrucciolo *empia:* d'altri poeti non ricordo, e sarei grato a chi me ne citasse [1]). Sennonchè, a stretto rigore, ei potrebbero aver avuto in mente di fare qualcosa come il *rabia* del Sannazaro, e solo, non avendo in *pietade* e in *empia* alcuna consonante da scempiare, dovevano restituire soltanto mentalmente il latinismo. Affine alla serie *rabbia,* e ancor più nitida, è quella delle voci che in latino ebbero un *vi;* che è rimasto intatto ne' latinismi come *trivio impervio diluvio pluviale Nevio, ovvio, Milvio,* e ci mostra un raddoppiamento e insieme un rinforzo nel filone popolare *trebbio* (crocicchio, brigata), *Gubbio Agobbio* (Iguvium), *gabbia* (cavea), *nibbio* (milvius da miluus). Il semplice raddoppiamento s'ha invece per la serie col *mi,* dove latineggianti e atti alla dieresi sono *infamia encomio Eufemio premio alchimia scimia,* e popolari e costretti alla sineresi, cioè all'*i* irrevocabilmente consonante, sono *vendemmia bestemmia* (blasphemia) *scimmia.* Il doppio *m* può risalire al latino stesso, come in *Ammiano Simmia Remmio,* e allora è un altro conto. Di *commiato comiato, accomiatare,* che in latino avea l'*e* (commeatus), non è illecita la dieresi, benchè non me

---

1) Cino, nella risposta al primo sonetto della Vita Nuova, disse: *per pïetà di lei pianse partendo.*

ne sovvenga nessun esempio. Del persiano *mummia* e del tedesco *risparmiare* non ricordo esempii col distacco, e credo che nol sopportino. Dico il medesimo dell'altro germanismo *cuffia* e del greco *epitaffio;* il qual ultimo potrebbe ad ogni modo rendersi sdrucciolo nella più dotta forma *epitafio.*

Ci resta il *ri,* la cui riduzione popolare a semplice *j* (che, comunque scrivasi, non è che consonante) è una delle più spiccate caratteristiche della toscanità: *librajo cuojo sudatojo Pistoja muojo foja* (furia) *rajo* (varius) *pajo* (pareo) *ajuola.* Costì, come pure nei gallicismi *noja gioja,* nei latini *Troja Cajo boja rejetto,* e nel germanico *gajo* e in ogni altra parola di simil foggia (salvo i crudi grecismi come *Aglaïa*) la dieresi è assurda; e che spropositasse il Giusti, facendo sdruccioli *serbatojo notajo* e via discorrendo, lo ripeterei volentieri anch'io, se non mi rincrescesse di venir ricordando per tali miserie un poeta di cui gl'intriseci pregi si vanno per buone e per cattive ragioni allegramente dimenticando. Nè più naturale, e per giunta abbastanza brutta, era la sineresi di *noja* in un monosillabo, di *Pistoia* in un bisillabo, e simili altre licenze, di cui ognuno rammenta i classici esempii antichi [1]). Il distacco può solo aver luogo dovunque il vocabolo, serbando il *ri,* latineggia, vale a dire in *primario*

---

[1]) Illusorii in origine, poichè in effetto si avevan i provenzalismi *gioi* e *noi;* ma dopo, presisi questi a trascrivere spensieratamente con le forme più correnti *gioia* e *noia,* vi si ravvisò una licenza estensibile anche a *Pistoia primaio* ecc. Cfr. CAIX, *Origini della lingua poetica,* p. 127, 133.

Purgatorio furia vario materia imperio martirio delirio, o dove l'*i* s'è fatto vicino all'*r* per posteriore trasponimento come in *aria* per *aira* da *aere*, o per singolari vicende come in *oriuolo* da un * *origiuolo* da *horigiŏlum (cfr. l'epigrafico horilogium e l'orilegium dell'App. Probi) per horolŏgium [1]. Un'altra famiglia congenere di voci latineggianti ed atte alla dieresi la fanno naturalmente *atrio, arbitrio, proprio* o *propio, Adria, sobrio, Gabriele, settentrione, trionfo, inebriare* o *inebbriare, ludibrio, patriarca, biennio, triennio* [2].

---

[1] Se preferissimo l'etimologia del Flechia da horariolum, sempre resterebbe legittima la dieresi. Il che non sarebbe con l'etimologia del Meyer-Lübke da * horeolum: inaccettabile però, chè di lì sarebbe venuto * *ojuolo* * *ujuolo*. La forma latineggiante *orologio*, poi, è teoricamente suscettibile di dieresi, nè più nè meno che *elogio*. Tuttavia, forse per la grande usualità del vocabolo, par che non possa venir in mente di farne uno sdrucciolo. Dalle rime di Dante, Petrarca, Ariosto, Tasso, non si rileva nulla circa ogni specie di vocabolo in *ogio*, non trovandovisi mai in fin di verso nè voci come *Ambrogio*, ove la dieresi è assurda, nè come *elogio*, ov'è legittima; e non se ne rileverebbe nulla se pur vi si trovassero, poichè tra quelle rime o mancano o son rare le sdrucciole. — Di *ariento* (*argento*), che forse risale a un * arigentum, secondo un sospetto del Pieri, che mosse dalla forma osca del vocabolo, non saprei se abbia mai avuta la dieresi da rimatori dell'età in cui si aveva ancora il sentimento vivo del vocabolo.

[2] Se anche non avessimo più d'una volta accennato ai germanismi e ad altre parole di straniera origine, sarebbe sempre agevole sottintendere che tutto quanto s'è detto delle voci di fonte latina va esteso a tutte le altre che a queste rassomigliano. Non occorre dunque dire che *malvagio grigio bugiardo bragia bracia loggia freccia guancia guercio spiedo*, che

V.

I miei cortesi lettori si rallegrino; se pure la loro attenzione, vinta dalla noia, non ha già fatto dieresi da me senza chiedermene licenza. Rifrugata ormai tutta quanta la più grossa provincia del nostro argomento, non ci rimangon di questo se non pochi lembi a percorrere; e prima gioverà che ripigliamo lena con qualche considerazione generale.

In tutti i tipi in cui abbiamo via via riconosciuta l'attitudine alla dieresi, quando le due vocali separabili càpitano dopo la sillaba accentata, come *Italia genio vizio,* se sono in fin del verso stanno meglio

---

son germanici, e gli arabismi *giubba acciaccare,* e *liscio guscio bigio* di cui si disputa, sono inetti alla dieresi. Si può aver qualche dubbio per *ligio* e, più, per *astio* e per *guardia* (un *guardïan* ha il Tasso). *Storïone* si trova più volte, e *borïoso* sarebbe altrettanto possibile. Viceversa è superfluo l'avvertire la capacità alla dieresi in tutti quei vocaboli di formazione prettamente romanza in cui un *i* derivativo s'innesta a una radicale o latina o d'altra qualsivoglia provenienza, qual è il caso di *maliardo torrione bastione campione attorniare nidiace cerviatto caparbio arpione.* Per le uscite verbali in *iamo iate* l'uso dei poeti pare star del tutto contro alla dieresi, quantunque in certe determinate serie (*udiamo* ecc.) essa sarebbe teoricamente ammissibile. E ben a ragione i poeti hanno al bisogno misurato *dïanzi* (de ante, o, se stiamo a B. Bianchi, da diu ante), e così pure *dïamante dïaspro,* benchè la prima sillaba non sia latina (adamas, iaspis), ma sol rifoggiata sopra latinismi. Anche in questa parte, come in ogni altra della lingua, l'analogia esercita la sua grande potenza livellatrice. Difficile sarebbe risolversi pur teoricamente circa *neghienza* (negligentia), *bibbia* (biblia), *sario.*

come sdrucciole, se in principio o in mezzo stanno meglio come piane, cioè con la sineresi. In altri termini, *genio* è più volentieri bisillabo entro il verso, più volentieri trisillabo in fine. Quando il verso finisce, la nostra voce si riposa e si distende, laddove innanzi è più frettolosa e *properat ad finem*. Lo stesso, ognun lo sa, avviene per le parole che finiscono con due vocali di cui la prima è accentata, come *mio pio pria sia fia via io obblio tuo miei tuoi figliuoi stai mai dicea reo ahi ohi*; che dentro il verso per lo più non danno peso alla vocale ultima e nel fine le danno sempre pieno valor di sillaba. Qui poi non importa quali fossero le rispondenti vocali e il numero delle sillabe in latino: l'*i* di *stai* non è che un succedaneo dell'*s* finale di stas, ma ciò non toglie che nella cadenza del verso non conti quanto l'*o* di *mio*. Nè importa quali sieno le due vocali in italiano, nè per che via sieno venute a contatto, nè da che lingua il vocabolo provenga, nè altra cosa qualsiasi. E lo strascico in fin di verso è immancabile; e l'eccezione, rara e quasi mai bella, può aver luogo soltanto contro la norma della sineresi interna [1]. Suppergiù il medesimo dicasi, salvo che la dieresi interna v'è naturalmente

---

[1]) Ecco qualche esempio di Dante:

> Nè quella Rodopëa che delusa.
> O diva Pegasëa che gl'ingegni.
> Così fec'ïo poi che mi provvide.
> Qual è colüi che sognando vede:

dove taluno già preferiva legger *somnïando*, che oggi è la variante accolta nella provvisoria edizione critica del Vandelli.

men rara e punto spiacevole, delle parole che dopo la vocale accentata hanno, non solo un'altra vocale attigua, ma ancora poi un'altra sillaba atona, quali *espiano Priamo siano siasi inviano obbliano daino laido zaino diceano aere Eolo Troade Briseide Paolo eroico gratuito....* Neanche qui importa troppo donde le due vocali vengano, e da che lingua, e perchè sieno a contatto (solo i dittonghi *au eu* hanno, si vedrà, un trattamento a parte): il certo è che per una ragione che diremmo acustica o fisiologica, sempre sdrucciole elle sono in fin di verso, e nell'interno son piuttosto piane [1]).

Ma ritorniamo al tipo *genio,* o, come saremmo tentati di dire, dello sdrucciolo facoltativo. Nella cadenza del verso, dicevamo, sta meglio come sdrucciolo, e il numero delle volte che dai nostri grandi poeti si trova usato come piano, dimostra insieme e la possibilità di un tal uso e la ripugnanza che pur ci aveano. Dante, se non ho computato male, vi si rassegnò centonovantuna volta. Nè è lecito sospettare che piuttosto intendesse far dei versi sdruccioli, giacchè, – lasciando anche dapparte che talora intreccia quelle rime con altre necessariamente sineretiche come già vedemmo di *privilegio* con *pregio* –, di veri versi sdruccioli, p. es. rimanti

---

[1]) Ecco qualche eccezione:

> Io non Enea, io non Paölo sono.
> Quand' Eölo scirocco fuor discioglie.
> Che quella dove i venti Eölo istiga.
> Che di laïdo amor non si riscalda.
> Dalle Troädi intanto circondata.
> Eurïalo, e guerrier di divo aspetto....

in *-èndere*, il poema non ne ha che quattordici; come poi di versi tronchi non ne ha che sei in lingua provenzale, quattro in latino, e trentasei in italiano: un italiano però in cui dobbiam comprendere, nientemeno, anche *Gelboè Alì Artù Sion Austerricch cricch* e *Tambernicch*. Il proposito di attenersi il più possibile alle rime piane è evidente nella Commedia, come naturalmente v'era stato ancor più irremovibile nelle liriche, dove nessuna rima sdrucciola occorre e solo quattro tronche si hanno in una ballata, e due rime in *-izia* e due in *-opia* son tutto il bottino che c'è riuscito di fare per l'intento nostro. Nel Canzoniere del Petrarca, due sole rime tronche nella Frottola, con due rispettive rime al mezzo; nessuna veramente sdrucciola; sessantanove delle nostre rime in *-aria -azia* ecc.: e qui si tratta di poesia lirica, dove la simmetria fra le strofe viene a dissipar fino l'ombra del sospetto. Nel Furioso, ove son sei rime tronche e ventinove sdrucciole, le rime nostre son centottantatrè; tra le quali però fanno specie le venticinque in *-enzia*. Nella Gerusalemme Liberata nessuna rima tronca nè sdrucciola, e sole ventitrè in *-azio -egio* ed *-oria*. Si vede che a ribadire il rigore petrarchesco e napoletanesco del Tasso avea contribuito l'uso larghissimo che il Sannazaro, e l'Ariosto nelle commedie, avean fatto di quelle rime come sdrucciole, il che avea finito di discreditarle come piane [1]).

---

[1]) Nei nostri cómputi abbiamo trasandato, oltre all'aggettivo *empio* per la incertezza in cui siam rimasti rispetto ad

Per contrario, s'è già detto, in mezzo al verso cotali parole contano normalmente per piane, e per rara eccezione vi si trovan fatte sdrucciole: talora con mirabile effetto, come nel malinconico verso di Farinata,

> Di quella nobil patrïa natio,

o nell'affettuosa reminiscenza di Catone,

> Marzïa piacque tanto agli occhi miei [1]),

o in quell'adulazione crudele di Dante ad Apollo, che par proprio esprimere la scorticatura,

> Siccome quando Marsïa traesti,

nella celebre terzina,

> Come ne' plenilunïi sereni
> Trivïa ride fra le ninfe eterne
> Che dipingono il ciel per tutti i seni....

dove quelle due parole così stemperate conferiscono per non piccola parte a darci l'impressione della solenne tranquillità di una notte allietata dalla luna.

Un po' diversamente va la faccenda pel tipo *ambiguo continuo,* il quale nella fine è sempre sdrucciolo, epperò non si trova mai in rima presso i

---

esso, altresì tutti i plurali come *varii infortunii studii;* i quali possono bensì all' occorrenza valer per isdruccioli, ma allorchè servono per piani si contraggono in *vari siudi* e si mettono così fuori di questione.

1) Cfr. ora il mio volume *Il Purgatorio e il suo preludio;* Milano, Hoepli, 1906; p. 63-4.

quattro poeti, e nel corpo dei versi può sì farsi piano, com' è p. es. in questo del Tasso,

E forse è ver ch' una continua sponda,

e in quel del Leopardi,

E più tenui le membra, essa la mente;

ma preferisce ivi pure rimanere sdrucciolo: certo, Dante non l' usò altrimenti, se ho cercato bene, salvo in un luogo del Paradiso ch' è di dubbia lezione.

È intanto curioso l' osservare come un altro linguaggio neolatino, lo spagnuolo, consideri invece rigorosamente come parole piane, e nell' ortografia e nella versificazione, così quelle del tipo *vario obsequio* e sim. come quelle del tipo *continuo perspicuo* e sim.; di tal che i traduttori del Cinque Maggio hanno dovuto far forza alla loro lingua se han voluto riprodurre in tutto lo sdrucciolo manzoniano [1]).

Fin qui l' Imbriani non dissentirebbe da noi. Il suo despotismo incominciava dove in codesti medesimi conii di parole le due vocali attigue venissero a trovarsi prima della vocale accentata, quando

---

[1]) Cfr. i miei *Nuovi studii manzoniani;* Milano, Hoepli, 1908; p. 334. — A p. 119 del libro ivi esaminato dello Llausàs, nella prima traduzione dell' Hartzenbusch, è curioso l' osservare come tutto un verso del Manzoni e la corrispettiva rima sieno mantenuti tali e quali, ma passandoli nella sede del verso piano:

Todo lo tuvo: obstáculos
Grandes y grande gloria,
Y proscripcion y alcázares,
La fuga y la victoria....

cioè si passava da *genio* a *geniale,* da *Italia* a *italiano,* da *furia* a *infuriare,* da *grazia* a *grazioso,* da *strazio* a *straziare strazierò lezione orazione intenzione,* da *Asia Cassio* a *visione passione,* da *continuo* a *continuare continuità,* e via discorrendo. *Genio* anche per lui poteva, e in certi incontri quasi doveva, esser bisillabo, ma *geniale,* non c'era Cristi, doveva esser di quattro, e così andando innanzi. Costì, diceva, l'*i* è stata sempre una vocale, e stolto chi sogna che sia mai stata o possa farsi consonante: chè a ciò si riduce il far quivi la sineresi, e chi non dice *genïale* dice *genjale.*

Or codesta inamovibilità dell'*i* donde la poteva egli desumere? Dagli esempii dei migliori poeti? Ma gli furono rinfacciati esempii contrarii a centinaia! Molti, per verità, di poeti o troppo mediocri o, quel che più importa in questo caso, troppo moderni (si giunse a citare perfin l'Ovidio del Brambilla e i libretti di Felice Romani!); ma molti pure dei nostri sommi e dei più antichi. Alcune parole, questo è il fatto, certi poeti le hanno usate sempre con la dieresi, ma altri non si sono astenuti dalla sineresi; e se p. es. Dante volle sempre *scïenza,* una falange di poeti da Guitton d'Arezzo al Giusti, « al Giusti da Monsummano », preferirono *scienza.* In altri vocaboli lo stesso poeta oscilla, e p. es. se Dante scrisse:

> O animal grazïoso e benigno,

egli scrisse pure:

> Ditemi, chè mi fia grazioso e caro;

ed a

> Sillogizzò invidïosi veri,

mise accanto:

> Da fastidiosi vermi era ricolto:

e con

> Al giudizio divin passïon porta

mise insieme:

> Alla passion da che ciascun si spicca;

e già vedemmo che oscillò in *celestiale*. Che più? vi sono radici che per la lor sesquipedale lunghezza non han forse avuta mai la dieresi, come *testimoniare*, giusta avvertì il Cerquetti nel suo eptateuco, difendendo il Revere riprovato dall'Imbriani per aver fatto *testimonianza* di cinque sillabe al par di Dante e del Foscolo. *Bestia bestiale bestialità questione cristiano* vedo che nella Commedia han sempre la sineresi. E se *idioma* le due sole volte che vi si trova v'è mollemente cullato:

> E consolando usava l'idïoma....
> E l'idïoma ch'usai e ch'io fei....

e dolce nella memoria ci risuona il verso del Foscolo,

> E tu i cari parenti e l'idïoma;

l'Ariosto però non volle di certo, con raffinata inopportunità, sgrammaticare sul punto che lodava il

> Bembo, che il puro e dolce idioma nostro,
> Levato fuor del volgare uso tetro,
> Quale esser dee ci ha col suo esempio mostro.

Norme assolute insomma non risultano dagli esempii classici, e bisogna far distinzioni parecchie tra i varii poeti, tra le varie parole, tra i diversi incontri.

O s'aveano a fondar tali norme sulla natura dell'*i*? Sarebbe facile, guardando al greco e ad altri linguaggi, dimostrare come sia appunto la più caratteristica qualità di codesta vocale la sua solubilità, ossia docilità a degenerare in consonante; ma non c'è bisogno di far pompa d'erudizione per cosa sì ovvia: ci meriteremmo la taccia di chi tirasse una cannonata per uccidere un beccafico. La semplice storia del latino è più che bastevole alla dimostrazione che qui ci occorre. Non per altro il tralignamento di filïus somnïum basïum sapïam.... a *figlio sogno bacio sappia*.... ebbe luogo, se non perchè la latinità parlata finì col pronunziare *filjus somnjum;* e soleo non si fece *soglio* se non perchè si fe' prima *solio* e *soljo.* Il risolvimento dunque dell'*i* in consonante è a noi un fatto assai domestico, entrato per gran parte nella genesi della nostra lingua; e nulla può impedire che esso si vada rinnovando, benchè con effetti meno gagliardi, nelle parole che via via prendiamo dal latino scritto: che si proferisca, poniamo, *filjale* come un tempo si proferì *filjus.* Diceva l'Imbriani: se fosse divenuto *figliale,* sta bene, ma poichè questa metamorfosi non s'è avuta, l'*i* vi dev'esser vocale, nient'altro che vocale. E qui era il suo arbitrio; giacchè, ripeto, tutta codesta austerità dell'*i* è appunto una gratuita asserzione. Egli stesso, a buon conto, do-

veva convenire che non v'è quando l'*i* càpita dopo l'accento, come in *genio* e in *pronunziano,* che pur non son diventati *gegno* e *pronunzano.* E certo la stessa condizione presente del toscano, che non dice *viziöso* ma *vizjoso* o *vizzjoso,* ed ha pareggiato *regione fallacia* a *cagione bacia,* se non ha autorità letteraria, ha però il valore di una prova naturale che ci offre un dialetto italiano (e qual dialetto!) del quanto all'organo italiano sia confacente quel procedimento fonetico.

Ma v'è di peggio. Lo stesso latino classico ci mostra in molti casi, pel bisogno del verso, disciolto l'*i* in consonante e l'*u* abbarbicato alla vocale successiva. Dei tanti esempii che potremmo addurre [1]), trascriviamo questi dalle Satire di Orazio:

> Vindemjator et invictus cui saepe viator.
> Ut Nasidjeni juvit te cena beati.

E da Virgilio:

> Abjetibus juvenes patriis et montibus aequos.
> Fluvjorum rex Eridanus camposque per omnis.

Nel primo verso di Orazio la licenza gli è servita soltanto a risparmiare una sillaba incomoda, chè del resto l'*e* di vindemiator è già lunga per na-

---

[1]) Si può vedere: CORSSEN, *Aussprache der lateinischen Sprache,* II, 744 sgg.; KÜHNER, *Ausführliche Grammatik der lat. Spr.,* I, 93 sgg.; SCHNEIDER, *Elementarlehre der lat. Spr.,* I, 89 sgg.; a tacer del Lucrezio di Lachmann, del *De re metrica* di Luciano Müller, del Virgilio di Ladewig e di altri libri che si potrebbero ricordare.

tura, e così è in un conubjo di Ovidio; ma negli altri tre versi è giovata anche a render lunga per posizione (fluvjorum) una sillaba di cui la vocale era naturalmente breve (flŭvĭorum). Altrove anzi si trova perfino sciolto, di certo per analogia degli altri casi dello stesso nome, l'*i* accentato. Così Virgilio disse:

Adversi longa transverberat abjete pectus.
Custodes sufferre valent; labat arjete crebro.

E così Ovidio:

Dentibus horrendus custos erat arjetis aurei.

Non diciam poi nulla dei casi in cui la licenza càpita in fin del verso, come il precantja di Virgilio, o dopo la sillaba accentata, come nei due luoghi delle Odi di Orazio:

Vos lene consiljum et datis et dato.
Hinc omne principjum, huc refer exitum.

Non parliamo del monosillabismo di *sua-* in suavis suadeo e lor derivati, poichè esso è normale nei poeti latini ed è conforme all'etimologia della radice, tanto che per rara eccezione si trova misurato *su-a-*. E lo stesso suppergiù s'ha a dir di suesco e derivati. Piuttosto ricordiamo il tenuis fatto spesso valere come se fosse *tenv-* dai migliori poeti latini; e che Virgilio disse:

Genua labant, vastos quatit aeger anhelitus artus.

In conclusione, la pretesa dell'Imbriani veniva ad esser questa: che i moderni italiani non solo potessero latineggiare, ma dovessero; e lo dovessero in tal maniera da riuscire più latini di Virgilio e di Orazio, di Ovidio e di Lucrezio!

VI.

Dove aveva abbastanza ragione era nel fastidire la dieresi nei dittonghi *au eu* venutici dal latino e dal greco, come in *lauro cauto pausa fausto neutro Euro Teucro,* coi quali sia ricordato il germanismo *feudo.* Il latino, checchè se ne sia detto, non iscioglieva mai l'*au;* e se oggi noi misuriamo *laüro,* veniamo a render trisillabo quel che in latino era di due sillabe. Altri trattatisti, p. es. il Casarotti, s'eran messi su questa via, concedendo la dieresi soltanto in casi disperati. E i quattro poeti adoprano liberamente come rime piane le voci con *áu:* chè dell'*éu,* rarissimo qual è, non ebbero occasione o modo di valersi. Tuttavia, far del rumore in capo al Carducci perchè avea messo *claustro* in fin di verso sdrucciolo, come il Giusti avea usato *rauchi* e *lauri,* non era il caso. Si tratta di dittonghi per noi prettamente latini o greci, alieni cioè dalla fonetica nostra, ed il discioglierli quindi, come si può pur fare in *Paölo* (Paulus) e come il popolo ha più radicalmente fatto in *cavolo* (caulis), non deve parere il finimondo. Il latino si trovò nella stessa nostra condizione rispetto all'*eu* de' nomi greci, e qualche poeta, di second'or-

dine sì ma non ignobile, non ischivò di fare p. es. Orpheus trisillabo. E i nostri classici poi ci han lasciato esempii come questi:

> D'Aüno montanar dell'Appennino — (Caro).
> Caüta masticar fuor del quesìto — (Buonarroti).
> Isciolto giù dal plaüstro quel toma — (Pulci).
> Lïuti, e molle il flaüto si duole — (Foscolo).
> Pur Faüstina il fa qui star a segno — (Petrarca).
> La rosata Aürora allor che il giorno — (Firenzuola).
> Sul nome aüguroso d'un tal die — (Buonarroti).
> Natura, illaüdabil maraviglia — (Leopardi).
> Segno arrecò d'instaürata spene — (Id.).
> Eünoè si chiama, e non adopra — (Dante).
> Dinanzi ad esse Eüfratès e Tigri — (Id.).

Sicuro, dei poeti migliori non ci sono stati addotti, nè io ne ricordo, esempii che rispondano a capello a quel *claüstro,* bensì soltanto di parole ove il dittongo càpita prima della sillaba accentata (*Faustina illaudabil Eunoè*), e l'assoluta astensione del Sannazaro dal mettere in fine de' suoi sdruccioli un *laude* e sim. ha senza dubbio un gran significato; ma quella licenza resta ad ogni modo scusabile.

In un altro tipo fortunatamente s'accordan tutti, intorno cioè a quello di *etereo prònao Nausìcaa Piritoo Leucòtoe;* insomma, delle due vocali atone entrambe, di cui la prima non sia nè *i* nè *u,* e separate per una o più consonanti dalla vocale accentata. È sdrucciolo sempre alla fine del verso, benchè invece i latini spesso lo adoprino ivi come piano (aurei baltei ostrea aureis alveo ce-

rea si trovano bisillabi nell' ultimo piede in Ovidio, Virgilio ed Orazio); e nel mezzo, ora è piano, come in quel del Petrarca:

> Purpurea vesta di ceruleo lembo [1]),

ora sdrucciolo, come in quei del Petrarca e del Foscolo:

> Ad una gran marmorea colonna.
> Sparse per la funerea campagna.

Ma è curioso che Dante schivò, s' io non erro, a tutt' uomo cosiffatte parole, e, se mai, preferì farle sdrucciole: *empirëo Tèsëo Tìdëo,* contro a un *borea* [2]). La lingua spagnuola, che nella sua ortografia le considera come sdrucciole, nella prosodia le consente anche come piane.

L' accordo dei trattatisti v' è pure per la serie delle parole che hanno un *a* o un *e* o un *o* subito prima della vocale accentata, o per antico contatto, come in *aereo Aonio Esaù beato creare oceàno reissimo creò geòmetra leone teologo Beozia Eolio boato coarta soave poeta Gelboè,* o per dileguo

---

1) Pure in Orazio *antehac anteit* (I, 37, 5; I, 35, 17) e in Catullo *Thesei* (64, 120), bisillabi entro il verso.

2) Quanto a *Tideo* e *Teseo* conviene avvertire che i tre versi in cui occorrono comporterebbero anche che vi si leggesse *Tidèo Tesèo,* benchè in uno dei tre s' avrebbe un' accentuazione un po' sgradevole. Ad ogni modo sempre trisillabi resterebbero i due nomi e solo andrebbero considerati, come parossitoni che sarebbero, nella categoria già studiata di *Pegasëa* e sim. Ma io tengo per certo che Dante facesse sdruccioli quei due nomi.

della consonante intermedia, come in *maestro paese saetta guaìna aita paura paone aombra reale beone reìna proeggia*. Costì par convenuto che la dieresi sia d'obbligo, sicchè nemmeno occorra d'indicarla coi due puntini. Sarebbe però desiderabile che si guardasse bene se qualche esempio di sineresi non occorra pure nei nostri classici. Certo il latino, anche all'infuori della poesia comica e delle combinazioni con enclitiche (deinde e sim.), ha alcuni notabili esempii di Lucrezio e di Virgilio, come anteacto anteirent alvearia, coll'*e* unita alla seguente vocale in una sillaba sola. E anche lo spagnuolo non ignora codesta licenza, benchè la reputi dura.

I guai ricominciano quando si passa da *beato* a *Beatrice,* da *paura* a *pauroso,* da *soave* a *soavità,* da *aita* ad *aitare,* ovvero da *Paolo* a *paolotto,* da *reo Dio* a *reità deità,* da *laido* a *laidezza,* da *Ocèano* od *Oceàno* ad *oceanino;* quando insomma gli stessi nessi vocalici non più hanno l'accento o sulla prima vocale, dove tutti i grammatici ammettono la sineresi, oppur sulla seconda, dove tutti la vietano, bensì càpitano tutt'interi, quei nessi, prima della sillaba accentata. In tal caso l'Imbriani pretendeva assolutamente la dieresi: p. es. *Beatrice* doveva esser per forza un quadrisillabo. Non serviva che il Cerquetti gli ricordasse gli opposti esempii, non che del Petrarca, dell'Ariosto e del Tasso, ma dello stesso Dante, il quale, sopra sessantadue volte che inserì nel Poema l'amato nome, ben quarantadue lo fecë trisillabo! L'Imbriani rispondeva

che nemmen Dante fu infallibile, e che forse ei si lasciò frastornare dalla pronunzia vernacola fiorentinesca *Bietrice*. Così, quasi non bastasse che, stiracchiato da ognuno alla sua maniera, si fosse avuto un Dante ghibellino ed uno guelfo, un Dante classico e uno romantico e via via, si veniva da ultimo a foggiare anche un Dante bécero! Tanto più bécero, se fosse stato vero, come l' Imbriani pretendeva, che con quel nome egli non già accennasse o alludesse a una donna reale, ma soltanto a un' idea astratta, sì che fosse da supporre che lo scrivesse piuttosto con la minuscola! E tiriamo via per Dante, ma e il Petrarca? Egli pure, che vide Firenze la prima volta a quarantasei anni e poetò lungi sempre dalla Toscana, si sarebbe lasciato frastornare dal vernacolo?

Gli è che i fatti son fatti, e strana regola d'armonia è quella a cui i migliori nostri poeti riuscirebbero ribelli. Trisillabi si trovan pure *sciaurati* e *geomètra* in Dante, *pauroso* in Petrarca e nell' Ariosto, *aitarme* nel Petrarca, *Leonello* nell'Ariosto, e via discorrendo. Che più? Catullo non si ritenne dallo scrivere:

Omnibus his Thesei dulcem praeoptarit amorem,

dove *praeop-* conta per una sillaba sola [1]).

---

[1]) Non diciam poi nulla dello speciale tipo *poichè oimè oibò*, dove certo nessuno si sognerebbe di negare che la dieresi è appunto l' eccezione, come nell' « Oimè, terra è fatto il suo bel viso » del Petrarca, ove l' autografo non è *ohimè*. Credo che *poichè* non si trovi mai altro che bisillabo.

Prima di concludere ci sia lecito di ritornare un momento ai nessi vocalici incomincianti con *i*, per toccare di alcune parole e classi di parole che non poterono entrare nel discorso, lungo pur troppo, che a quelli noi dedicammo. Vi son casi in cui l'*i* è la finale degenerazione di un' altra vocale che facea sicuramente sillaba da sè, come in *niuno* da *nè uno* (nec unus), *niente* da nec inde, *riamare* per reamare, *lione* per *leone,* e nel francesismo *Lione* da Lugdunum, nel germanismo *spiare* (*spähen*), nell' arabismo *liuto.* Ve ne sono altri in cui l' *i* è antico, ma ha una potente autonomia etimologica e ideologica, come in *chiunque,* il quale è forse la fusione di quicunque con qui unquam. Ed altri in cui l' *i* fu per gran tempo appoggiato da una seguente consonante, come in *meriare* da meridiare, *caporione* per *caporegione,* nel grecismo *piuolo* per *piruolo,* in *desiare desioso* dal gallicismo *desirare* ecc. Ed altri ancora, quali *viale viaggio viatore inviare avviare, espiare, piamente,* in cui l' evidenza della derivazione da *via espio pio* è in certo modo una guarentigia per l' incolumità vocalica dell' *i*. Senza dire che per *viale viaggio* e sim., del pari che per *viòla* (fiore) e per l' altro *viòla* (strumento) e per *violare violento,* sembra che a sostegno della vocale stia una cotal naturale durezza del gruppo *vj* iniziale.

In simili voci i trattatisti preferiscono la dieresi, ma consentono in certi casi la sineresi. Così il Casarotti ammette la sineresi sol quando l' accento avanza: l'ammette per esempio in *travierò,* pur respingendola in *traviò.* L'Imbriani, non occorre dirlo,

non dava quartiere e voleva la dieresi in ogni caso. Certo, la norma generale è appunto questa, e i poeti più antichi e più alti non se ne discostarono, si può dire, mai. Ma eccezioni punto spregevoli non mancano, e il Firenzuola e forse il Poliziano fecer *viole* bisillabo, e lo stesso fecero di *viaggio* il Maffei nella Merope e il Boccaccio nella Teseide ed il Chiabrera; *violenza* e *violente* trisillabi sono nel Furioso; e di *niuno niente* bisillabi si hanno esempii del Parini e del Monti; oltrechè, quel che più importa, nulla v'è neanche qui di assurdo nel risolvimento dell'*i* in consonante. Alcune parole anzi, per esempio *niente,* non v'è oggi Italiano che le pronunzii come la poesia le vorrebbe, e nello stesso Mezzogiorno l'*i* vocale è bensì saldo in *viaggio,* ma balena in *viaggiatore viandante.*

A codesta medesima schiera appartiene *fiata,* voce arcaica oramai, e divenuta perciò poetica, salvochè nel dialetto leccese e in qualcuno di Calabria, nei quali vive tuttora di vita quanto mai vegeta. Dante la fa forse diciannove volte trisillaba e quattro bisillaba; e l'Imbriani, che con altri la credeva identica in fondo a *fiata* flatus, gli fa carico di quel primo uso. Ma, lasciando stare che anche il Petrarca ha la dieresi, quell'etimologia è certamente erronea, e quasi sicuramente *fiata* non è che *viata,* tratto da *via* alla guisa di *giornata* da *giorno.* Quell'*f* non è ancora interamente spiegato, ma ha riscontro pure nel *tre fia tre,* che ci è dato da qualche antico testo; e ad ogni modo il valore che *via* assume in cotali locuzioni, ed in *tuttavia,* basta a

chiarire come *vïata* potesse finire con significar *volta.* Che se, pensando a corrispondenti vocaboli neolatini come lo spagnuolo *vegada* dal latino vice, si dovesse per forza risalire a un latino vicata, sempre però si tratterebbe d'un originario trisillabo. Stando dunque alle etimologie più plausibili, l'Imbriani avrebbe dovuto, se mai, rimproverare a Dante piuttosto le quattro sineresi! Ma il vero è che il poeta fece benissimo a piegar codesta parola alle eventuali necessità del verso; tanto più che così avrebbe talvolta potuto conseguire un bell'effetto di stile. Quando a Farinata che gli avea offesi i suoi maggiori dicendo:

> . . . . fieramente furo avversi
> A me e a' miei primi e a mia parte,
> Sì che per duo fïate gli dispersi....

egli rinfaccia:

> S'ei fur cacciati, ei tornar d'ogni parte,
> Risposi lui, e l'una e l'altra fiata,
> Ma i vostri non appreser ben quell'arte....

quel *duo fïate* così strascicato, onde l'uomo di parte sembra riassaporare a centellini la voluttà della vendetta e mettere in rilievo che ben duplice, non unico, fosse stato il suo trionfo, sta tanto bene in bocca a Farinata, quanto invece in bocca a Dante, a cui l'oltraggio ha fatto montare il sangue alla testa, s'addice quel rapido *e l'una e l'altra fiata* [1]).

---

[1]) Non cancello codesta osservazione perchè non è di cattiva lega, ma devo notare che oggi ci si è fatto sapere che

VII.

Poichè questo era il peggio della rigida dottrina dell'Imbriani: che riduceva a mero precetto grammaticale quel che può all'occorrenza essere studio d'armonia imitativa, scaltrimento di stile, espressione efficace di sentimenti, di passioni, di situazioni, di caratteri. Quelle sue dieresi obbligate prescindevano interamente da ogni convenienza peculiare, da ogni considerazione estetica, da ogni differenza fra autore ed autore, fra genere e genere letterario: nel che, a dir vero, egli è stato un po' troppo seguito dai più de' suoi stessi contradittori, i quali hanno con molta disinvoltura accozzati insieme esempii di Dante o, peggio, del Petrarca, con altri della *Fiera* e della *Tancia,* del Giusti, e fin del Fagiuoli, del Guadagnoli, del Pananti. O forse la metrica di Orazio satiro è per l'appunto quella di Virgilio, e i trimetri giambici di Aristofane son sempre conformi a quelli di Sofocle? O perchè Torquato, sonando l'epica tromba, avea detto:

E nel vessillo imperïale e grande
La trïonfante Croce al ciel si spande,

---

i migliori codici han *l' una,* non *e l' una,* quindi anche il secondo *fiata* ha da aver la dieresi. E certo, se si considera che il verso successivo ha dell' ironico per quell' accenno all' *arte* del rimpatriare, si dovrà riconoscere che un' intonazione piuttosto ironica che furiosa, con un proferimento piuttosto strascicato che rapido, un proferimento che quasi contraffacesse lo strascico di Farinata, s' addice forse meglio alla situazione.

non doveva il Giusti dire:

Il lotto, gioco imperiale e reale,

ripetendo con intenzione di beffa il solito titolo ufficiale, continuamente pronunziato in fretta? E quando scriveva:

Pare impossibile,
La croce è offesa
Perfin sugli abiti
(Pazienza in chiesa!)....

sarebbe stato bello che quella maliziosa parentesi, invece d'esser gettata lì alla lesta e quasi a tradimento, fosse stata lambiccata con un *pazïenza?* Che se codesti momenti sono, senza dubbio, assai più frequenti nella poesia giocosa, si posson dare all'occorrenza anche nella poesia elevata. Allorchè il demonio tragicamente ghermiva l'anima di Guido da Montefeltro, negandogli la possibilità di aver conciliato il pentimento con la contemporanea volontà di peccare,

Per la *contradizion* che nol consente,

la terribile parola così tronca e spiccia quadra perfettamente con l'allegra ironia di quella dialettica. E, a proposito di un tal loico, come si può fare a mandare uno *al dïavolo?*

La miglior poesia è sempre in ciò che è caratteristico e particolare di un pensiero o d'una situazione, ond'è nemica sua ogni regola di lingua o di prosodia che fuor del bisogno cancelli le dif-

ferenze di cui essa può far tesoro. Se il poeta profondamente cristiano si è lasciato per subitanea angoscia sfuggire:

> Ahi Costantin di quanto mal fu matre,

prima ancora di finir la frase egli è assalito dallo spavento che i suoi ascoltatori, udito quel Costantino e quel femminile *matre,* corrano con la mente alla celeberrima conversione, e respinge con raccapriccio l'empio equivoco:

> Non la tua conversion, ma quella dote
> Che da te prese il primo ricco patre!

Mi si riferisce che Gustavo Modena, nel recitare codesto passo, solesse fingere maliziosamente un « lapsus linguae »: *E la tua conversion,* di che poi si correggeva. Con gli animi com' erano allora disposti, si capisce che un tal ghiribizzo potesse saltare in mente anche a un così grande artista, e suscitar gli applausi pur d'un pubblico non volgare; ma nessuna interpretazione può immaginarsi più falsa di quella. Come nulla avrebbe potuto il poeta fare di più sconveniente allo scatto della sua concitata protesta che di sillabar *conversïone* [1]).

Un altro bell'esempio del partito che il poeta può trarre dall'usare a breve distanza la stessa parola con diversa misura, ce l'offre l'Ariosto

---

[1]) Cfr. ora i miei *Nuovi studii danteschi: Ugolino, ecc.;* Milano, Hoepli, 1907; p. 418-9.

nella Cassaria, dove il servo Fulcio avverte il padrone così:

> . . . . . . dicono
> Che 'l barro è in casa tua, e di tua scienzia
> Questo giunto ordinò.
>   — Di mia scïenzia?

risponde Crisobolo, con quello strascico ch'è naturale in chi ripete con interrogazione di sorpresa l'accusa che s'è sentita muovere: un quissimile dell'*io* e del *me* di don Abbondio quando fu fatto chiamare dal Cardinale, e un quissimile all'inversa, di quel *degl' imbrogli* con che Renzo concitatamente ripete il *degli imbrogli* con ipocrita lentezza mormoratogli da esso don Abbondio.

Così dunque alla poesia comica può convenire pur la dieresi, e alla poesia nobile pur la sineresi. Ma se una ragione particolare non v'è, in massima questa tende alla dieresi, quella alla sineresi. Anche il grado di cultura dell'autore può esser causa o dell'una o dell'altra inclinazione, senza che vi sia da ridire. Ci riesce naturale che un accademico grecista quale il Salvini misurasse *scïena,* nome greco del pesce comunemente detto ombrina (σκίαινα) e il Burchiello invece e il Fagiuoli facesser trisillabo un altro grecismo, *sciatica* (ἰσχιαδικός). Gran colpa dei puristi è stata sempre quella di non voler saperne delle più inevitabili differenze poste dalla natura tra gli scrittori, tra le materie, tra le circostanze di chi scrive, e pretendere che una lettera ad una signora s'avesse a dettare con la stessa solennità

d'un discorso accademico, e un biglietto ad un fattore con la stessa castigatezza d'un trattato; e non è maraviglia che abbian provocato l'opposto andazzo di scriver d'ogni cosa alla buona, ed anche alla sciatta. Abbiamo con la Chiesa e coi preti noi Italiani questo primo obbligo, d'essere diventati sanza religione e cattivi, diceva il Machiavelli; e coi puristi noi potremmo dire ch'abbiam l'obbligo d'aver quasi smarrito il senso della classicità e acquistato il vezzo di quella che l'Ascoli disse monelleria di stile. Col loro spietato cerimoniale idiomatico, col volerci tanto amici dell'amido e dei guanti da inamidarci anche i moccichini e inguantarci le mani anche per lavarci il viso, ci hanno fatto venire il gusto d'andare in maniche di camicia perfino a corte.

Insomma l'Imbriani ebbe ragione quasi sempre dove censurò le false dieresi: *ïeri, famiglïa* [1]; ma

---

[1] Registro qui alcune dieresi erronee che avevo occasionalmente raccolte qua e là nelle note a un altro lavoro che or fa parte di questo volume. Il Giusti, in versi che devono essere sdruccioli, e tali erano sicuramente nell'intenzione sua, si lasciò sfuggire questi falsi sdruccioli o false dieresi che si voglia dire: *gonfie, dubbio, meglio* (bis), *gabbia* (bis), *moglie, esempio* (bis), *faccia, respaio, lascio, mannaia, briglia, adagio, buio, maraviglia, peggio, voglia* (bis), *famiglia, consiglio, gonfio, cerchio, casaccio.* Preciso di solito è il Pignotti; ma casca egli pure nel fare sdrucciolo un *pregio* e un *gabbia* (nei Due Passerini), un altro *pregio* e un *tempio* e un *ampio* e un *soglia* (in Pamela e Marina), un altro gabbia (Il rusignuolo e il fanello), un altro pregio (La rosa, il gelsomino, ecc.). Gli errori del Carducci si troveranno notati sulla fine del capitolo che in questo volume concerne la versificazione barbara.

ebbe torto a far della dieresi un dovere dappertutto dov'essa è semplicemente lecita (*odïare*) o al più raccomandabile (*vïaggio*). A rigore si può dir che ogni sineresi è permessa, salvo che può riuscir o inopportuna o brutta. Non vorrei con questa bella notizia crescer troppo coraggio ai cattivi poeti d'Italia, se di cattivi ce ne sono: non mi garberebbe di farmi lor complice. Mi piacerebbe invece aver suscitato in qualche giovane studioso, esperto abbastanza di grammatica storica, non ischivo delle indagini laboriose, il desiderio di scorrere tutti i nostri poeti, distinguendo bene i tempi, gli stili, gl'ingegni, le native provincie, per fare un compiuto inventario di tutti i versi in cui le parole capaci di dieresi si trovano usate con questa o con la sineresi; a darci insomma un lessico delle dieresi, che è uno dei tanti lavori onde la filologia italiana è priva, e fornirebbe insieme occasione ad addentrarsi in altre cose concernenti il nostro mirabile linguaggio poetico. Forse gioverebbe allargare un po' lo sguardo alle altre letterature neolatine e tener presente quel che della francese ha scritto un nobile studioso di essa, il Tobler. La fatica potrebbe anche tentarsi da più giovani consociati in una scuola universitaria; od almeno potrebbe qualcuno cominciar da Dante: ottimo auspicio per ogni bella impresa italiana.

POSCRITTA

Il libro del Tobler è giunto ormai alla quarta edizione (*Vom französischen Versbau alter und neuer Zeit;* Leipzig, Hirzel, 1903), ma se n'ha una traduzione francese (*Le vers français ancien et moderne;* Paris, Vieweg, 1885) fatta sulla seconda edizione tedesca e preceduta da un bel proemio di G. Paris. La dieresi vi è trattata da p. 72 a p. 91 nell'originale, da p. 78 a 104 nella traduzione; e le parecchie giunterelle o i lievi ritocchi qua e là nell' ultima ristampa tedesca non tolgono che la version francese resti tuttora più che sufficiente per uno studioso italiano. Non ho in animo di compendiare la squisita trattazione storica e teorica del mio onorando amico, ma ne ricavo qualche principio generale e certi particolari interessanti, a fin di avvertire la molta conformità e le poche disparità tra la poesia francese e l' italiana rispetto a questa materia.

Anche in Francia la poesia antica è più sicura e precisa nella sillabazione, e quindi così nell' evitare le false dieresi come nel guardarsi dalle sineresi brutte, che non la poesia posteriore. Ed anche lì la causa della sicurezza e precisione dovè consistere nella maggior intimità dei prischi poeti volgari con la tradizione e la scuola latina. Non vi fu tra quei verseggiatori un Dante, capace di

comprendere e gustare appieno Virgilio e di scriver eglo-ghe latine, nè tanto meno un Petrarca; ma verseggiatura e grammatica volgare erano in un contatto ancora stretto e inevitabile con la verseggiatura e la grammatica latina medievale. Più tardi, in tutti i paesi romanzi, crebbe la cognizione dei veri classici latini: sennonchè la poesia, tenendo ormai d'occhio i classici volgari e la costituitasi tradizione di poetica e grammatica volgare, guardò le dieresi e sineresi un po' più come espedienti prosodici suoi e come licenze da potersele più o meno stiracchiare a suo modo, che non come un'eredità e un esempio latino. Insomma i primi poeti volgari procedevan sulla falsariga latina, mentre i poeti venuti dopo ereditarono una pratica volgare, della quale non più intravedevano chiaramente il sostrato latino: neppur se eran buoni latinisti, e tanto meno se non lo erano. Non vorrei dai ragguagli del Tobler spremere un succo sintetico troppo di gusto mio, ma mi pare che la mia sintesi risulti senza sforzo da quelle mirabili analisi.

Anche in Francia venne crescendo la propensione a permettersi la sineresi di sillabe originariamente distinte; e giova rammentarsi che lì, oltre la serie dei casi come i nostri *odioso* (*odieux*), *continuare* (*continuer*), c'è una serie molto più ricca di vocaboli quali il nostro *saetta* (sagitta), ove due vocali son venute a contatto per la caduta d'un'intermedia consonante, giusta si vede in *prier mendier jouer cruel écuelle* ecc., di fronte ai nostri *pregare mendicare giocare crudele scodella* ecc.: tante più occasioni dunque o di buone dieresi o di più o meno ardite sineresi. Naturalmente, come da noi, nello stile comico più che in altri si condiscese alla sineresi. E i trattatisti, i critici, l'Accademia, ragionarono, sragionarono, censurarono, indulsero, stintignarono a lungo, diedero altresì qualche ordine storto. Varii gli umori de'

varii poeti e ne' varii tempi, e tra i poeti più moderni più facili i capricci e lo smarrimento del criterio fondamentale.

A noi premono maggiormente quelle aberrazioni da tal criterio che si siano avviate in un tempo qualunque e poi più o men regolarizzate, sicchè parrebbero incoraggiare strafalcioni rassomiglianti che si commisero o commettono in Italia. Il fatto più notevole è che si siano ammesse forme come *févrïer, ouvrïer, meurtrïer, baudrïer, étrïer, quatrïème, sanglïer, peuplïer.* I suffissi *ier, ième,* non sono in sè capaci di dieresi, ma in codeste voci l' essere il dittongo preceduto da una liquida, *r* o *l*, preceduta alla sua volta da una consonante muta o da *v*, dà tal peso alla sillaba da far parer comodo e non illegittimo un alleggerimento mercè lo sdoppiamento. Fino al secolo XVI, in verità, no; e sulle prime l'Accademia non ne volle sapere. Ancora, in origine le terminazioni *ions iez* si misuravano *ïons ïez* se eran dell' Imperfetto o del Condizionale, cioè dov' equivalgon alle nostre *evamo ivamo* ecc. (*avamo* ecc.), mentre non tolleravano la misura bisillabica nei Congiuntivi presenti e imperfetti, in cui esse terminazioni hanno tutt' altra origine; ben presto però tutte quelle terminazioni furon confuse e misurate volentieri come monosillabe, e tali definitivamente divennero nel secolo XVII. Sennonchè, in poeti posteriori si trovan dei *voudrïez devrïez:* non per parziale restaurazione della norma antica, ben bene dimenticata, ma sempre per cagione dell' *r* preceduta da consonante. Però, siccome qui si viene, sia pure in piccolissima parte e inconsapevolmente, a rientrare in un' antica e giusta norma, potrebbe quasi dirsi una *felix culpa,* ed è un' eccezione che lo storico non sa confondere in tutto e per tutto con quelle in cui una mera ragione fisiofonica ha soppraffatto la

ragione storica. Un caso di sopraffazione più tipico e puro è quest'altro. Mentre è norma anche in francese (e come potrebb' essere altrimenti?) l'inammissibilità della dieresi in *pied bien ciel,* ossia dovunque *ie* risale a *e* o *ae* latino, è pur finito col passare *grïef* (che corrisponde al nostro *greve*) per amor del *gr:* anzi è divenuto normale sin nella conversazione!

Altre peggiori deviazioncelle sono avvenute nello stesso dittongo, essendosi nel secolo XVI avuto *lïerre,* edera, ora non ammesso, e trovandosi talvolta *mïel mïelleux emmïeller:* quasi a meglio esprimere con un melato strascico della voce la soavità del significato! Il Rostand si è concesso un *septïème,* e il Coppée, Dio gliel perdoni, *pïéton* e *hospitalïère.* Qualche altro ha voluto *assïette,* che deriva dall'arcaico *assetter* * assĕditare, che è come se noi misurassimo *sïede!* Si trova *plurïel,* che è sottentrato all'antico e normale *plurel* per una serie di trasformazioni analogiche ed eufoniche, che han finito col fargli perdere interamente la bussola e dargli l'apparenza d'esser qualcosa come *vénïel matérïel,* che sono ben legittimi. Il più curioso è *hïer,* che cominciò nel secolo XVI, ed ha fatto fortuna a tal segno che oggi è divenuto obbligatorio [1]).

---

[1]) Non iscarso è il numero delle parole che cominciano col suono *i,* vocalico o consonantico, e in qualunque spoglia grafica (*i, hi, y, hy*); ma tra esse le più sono grecismi o latinismi, vocaboli dotti e semidotti o addirittura termini scientifici, nei quali il suono *i* si pronunzia come vocale a sè. Alcuni sono di raro uso, o recentemente foggiati, o isolati; ma altri sono d'uso più corrente, o di più o men lunga tradizione, o fanno un gruppo più o meno cospicuo di voci che han comune la radicale ovvero il primo elemento del composto. Sorvolando sulla prima schiera, come p. es. *hyétomètre* o *hyétoscope iolithe hianticonque,* si ricordino *hiérarchie hiéroglyphe* e voci affini, *iambe* e derivati, *iatrion* ecc., *ionique* ecc.,

Il verseggiatore italiano che volesse prender baldanza da simili esempiucci, badi bene che per alcuni di essi, come *grïef* e *hïer* e *férrïer* e *plurïel,* non si tratta più d' una licenza di poeti, ma d' un fatto compiuto della lingua stessa. Si sia questa lasciata rimorchiare da capricci di poeti, o abbia essa medesima avuto sue proprie spinte a codeste stiracchiature dei suoni, certo è che oggi il bisillabismo dei due primi vocaboli e il trisillabismo dei secondi lo insegna l' ortoepia, non è più un abuso individuale del verseggiatore; laddove in Italia nessuno si sogna di pronunziar *ïeri,* se anche qualcuno goffamente scrive *d' ieri* non accorgendosi che in realtà s' ha *di ieri,* cioè *di jeri.* Sicchè il verseggiatore si piglia lui la responsabilità se fa *ieri* trisillabo, ed è la responsabilità d' uno sproposito! Quanto a *grïef ouvrïer quatrïème* ecc., una speciale ragione eufonica, s' è visto, li ha scusati, se non giustificati. Quella ragione medesima ha operato a suo tempo anche in italiano, benchè riuscendo a un effetto diverso: a far cioè sopprimere il dittongo in *grieve brieve prieme priego triema truova pruova* ecc., col ridurli a *greve preme prova* ecc. ecc.

Un' altra inezia. Il nostro *bieco,* o che venisse da obliquus come voleva il Diez, o venga da blaesus come ho sostenuto io, non può patir la dieresi, e di certo nè Dante nè altri ve la mise. Ora il francese *biais,* che

---

iota, hyacinthe Hyades hyalin, iode, hiatus, hiémal hiémation, hyène; oltre il vb. *hier* (mazzerangare) d' origine olandese. Di fronte a una tal caterva non c' erano che *yeux, hièble* o *yèble* (ebbio, ebulum), *yeuse* (elce), e l' avverbio *hier;* onde non fa maraviglia che questi due ultimi sdrucciolassero più o meno nella pronunzia strascicata. Anche l' antiquata dieresi in *lïerre,* si capisce meglio se si pensa che sotto ci stava *l'ierre,* cioè un sostantivo con l' *i* iniziale.

spesso gli corrisponde nel significato, ma che sicuramente non ha la stessa origine benchè quella che se ne assegna (bifax) non sia scevra di difficoltà, nella lingua antica era assolutamente bisillabo, mentre poi dal Molière fu talvolta fatto anche monosillabo. Giova insistere che sbaglierebbe chi dal *bïais* pigliasse coraggio a misurar *bïeco, sbïeco.*

Nei nomi *Suède* e *Suisse,* ove l'*u* risale a un *w* germanico che in italiano ha dato *v,* si restò a lungo oscillanti tra il pronunziare l'*u* staccato o unito alla seguente vocale, ma oramai l'*u* è staccato nel primo nome, unito nel secondo. Abbiam raccolta questa minuzia perchè ha qualche analogia col fenomeno italiano della possibilità della dieresi in *lauro* e sim.; e un'altra con quella della dieresi in voci d'origine straniera com'è per noi il francesismo *daino:* lat. e ant. ital. *dama* e *damma.* Nei forestierismi non si guarda per la sottile, non si risale facilmente alla natura primordiale del suono e alla sua ragione storica. E così è che nell'italianismo *piano* e nello spagnolismo *duègne* la lingua francese, non che il poeta, ha messa definitivamente la dieresi, non sapendo o non volendo sapere che la prima sillaba dell'italiano *piano* risale a pla, e la prima di *dueña* risponde alla prima del latino domina. Allo stesso modo ci rendiamo conto che ottimi poeti napoletaneschi misurino *pïace:* gli è che questa forma è un toscanesimo, e la pretta vernacola sarebbe *chiace,* qual si trova in Cielo Dalcamo e nella famosa lettera del Boccaccio, e dove nessun poeta vernacolo avrebbe sentita la tentazione di far la dieresi. Da ultimo, per tornare un momento a quel che testè accennavamo di *la-uro* a confronto di *Su-ède,* e dove avremmo potuto toccar anche di *E-unoè,* ricordiamo che anche in antico francese alcuni poeti misurarono *Ëurope Nëustrie Tëucer,* per non dir del *Menesthëus* di un antico e del *Zëus*

di Victor Hugo. Della singolarità di *yeuse*, che, pur non essendo altro che l'equipollente dell' italiano *elce*, ha un *y* iniziale, che per giunta è considerato come una vera vocale e fa dieresi, non occorre riparlare; o solamente dire che, essendo in origine codesto *yeuse* un provenzalismo, un trapiantamento del provenzale *euze*, avrà avuto un di quegli accomodamenti anomali che càpitano spesso ai vocaboli presi da altre lingue o dialetti, e anche perciò un più facile trattamento anomalo del suono iniziale.

Cotali nostre spigolature, se a qualcosa conducono, egli è a mostrare che dalla Francia, astrazion fatta da alcuni erroruzzi o da alcune licenze non prive di scusa, ci vien tutt'altro che l'esempio d'una sguaiata licenziosità: e che l'essenza naturale e il fondamento storico della dieresi o sineresi non son punto dissimili colà da quelli che additammo in quanto all'Italia. L'Italia, come ho rilevato altre volte [1]), ha molto da invidiare la Francia per la prosa, ma ben poco per la poesia; e nulla, proprio nulla, per la parte formale di questa. Noi possediamo un vero linguaggio poetico, una versificazione più varia, una prosodia quasi in tutto d'accordo con le effettive condizioni fonetiche della lingua, una tradizione continua di sei secoli, una maggiore intimità con la schietta tradizione latina classica, e una lingua che, anche a prescindere da quel che si dice linguaggio poetico, è di per sè più prestevole ad un'armonia più svariata e più espressiva e ad una più libera collocazione sintattica delle parole. Non fo questione d'amor proprio nazionale, altrimenti non confesserei quel che ho tante volte confessato e proclamato circa la prosa; ma, senz'ombra

---

[1]) Cfr. il mio libro *Le correzioni ai P. Sposi* ecc., Napoli 1895, p. 23-4, 210-12, e passim.

d'orgoglio nè di preconcetto, dico per la poesia ciò che del resto han riconosciuto parecchi sommi critici e scrittori francesi, e non nascondo che mi farebbe pietà il verseggiatore italiano che misurasse *cavalïere* facendosi scudo dell'*hospitalïère* del poeta transalpino, o altro di simile, non isgomentandosi del grido d'orrore che tutta una falange di poeti, da Dante e Petrarca a Manzoni e Leopardi e Foscolo e lor successori, gli getterebbero in faccia se risorgessero. Ma, lo ripeto, posto pure che il rapporto tra la poesia francese e l'italiana non fosse quello che ho detto, o che la solita smania di scimiottare altre nazioni soffocasse ogni altro pensiero o sentimento, non però lo scimiotto italiano troverebbe oltralpe quei conforti alla sciatteria così numerosi e gravi quali egli li avrebbe forse sperati. Son lievi e scarsi, come s'è veduto, e in parte connessi a peculiari condizioni di quella lingua; e neanche in Francia si scherza o si è mai scherzato in quest'affare della dieresi.

Molti forse qui s'appellerebbero all'orecchio. Prima di discutere quanto valga quest'appello, mi si permetta di dichiarare che io non ho il pensiero rivolto a nessuno in particolare, nè l'animo di punzecchiare o ferire, e parlo assolutamente in astratto, con intenzioni le più pure e benigne. Che significa l'orecchio? Nell'orecchio ci si trova quel che ci abbiam messo o ci s'è messo da sè; vale a dire, se per esempio si tratta di lingua in generale, noi non toscani ci troviamo idiotismi provinciali ed altre cose simili, in più o men quantità a seconda del grado di domestichezza col toscano vivo e coi classici, e della cura messa nello schivare ciò che non è nè dell'uno nè degli altri. E chi pure ha la fortuna d'esser di Toscana ha nell'orecchio non poche peculiarità del toscano moderno, che stuonano dal toscano antico, dalla lingua dei

classici, dall'uso letterario della nazione; e anche lui n'ha di più o di meno a seconda della familiarità acquistata coi classici e con la lingua colta, e della premura che si sia data di raffinare il suo eloquio: non per isnaturare il bel linguaggio nativo, ma per non trattarlo con rozza inconsapevolezza. Che serve dunque invocar l'orecchio, come se questo potesse dare una norma sicura, costante, in tutti concorde? E che direte a chi invocasse l'orecchio non avendo che delle orecchie? Ma, senza giungere a questo caso estremo, ognun vede che, con un criterio così accidentale e soggettivo, anche un uomo colto e discreto può illudersi d'essere in regola dando ingenuamente ascolto a dei vezzi di pronunzia provincialeschi, a cattive abitudini prese nella scuola, a personali abbagli, ad ogni specie di miserie. Cicerone si atteneva al *superbissimum aurium iudicium,* ma, lasciando stare ch'era l'orecchio di Cicerone, ei ci s'atteneva per ischivare forme teoricamente possibili che però gli sonavan male, non per foggiarsi lui senza necessità e con violenza forme inesistenti nella lingua.

Poichè qui è il nodo della questione, ed è uno spostarla il ricorrere genericamente al giudizio dell'orecchio. Questo vi servirà a risolvere se in un dato verso o in una data sede del verso vi torni meglio di misurar *odioso* come un quadrisillabo o un trisillabo, poichè tutte e due queste pronunzie esistono nella lingua, e da varie circostanze dipende di volta in volta che spontaneamente chi parla o legge faccia la dieresi o la sineresi in quel vocabolo e in altri simili. Col suo gusto individuale, o con la sua decisione sbadata o pigra, il poeta potrà anche esser poco felice e ottenere un effetto men gradevole o addirittura sgradevole, ma il diritto di scegliere ei l'aveva, tra due proferimenti entrambi comuni. Ma se egli mi scandisce per comodo suo *fïele cïelo primïero*

cuöre pïano fïamma ecc., mi crea lui forme nuove, inaudite, o almeno non udibili se non in un certo modo in certi angoli d'Italia. Come può invocar l'orecchio se questo gli dice che quelle voci si pronunziano sempre come se fossero scritte *fjele fjamma pjano quore* ecc.? Quando poi uno misura *maravigliïa* e sim., non è più affar d'orecchio, ma d'occhio, tanto che se uno vi facesse lo scherzo di scrivervelo spagnolescamente *maravilla,* o a modo portoghese *maravilha,* la vostra penna cercherebbe invano l'*i* a cui infliggere i due puntini miracolosi! Chi è nato nella valle padana potrebbe obiettarci ingenuamente che davvero egli pronunzia *maravillia* o pressappoco, ma che altro ci sarebbe da rispondergli se non che si sforzi a deporre codesta pronunzia provincialesca? Ad ogni modo i toscani che hanno sguazzato in tali false dieresi, e i meridionali, non potrebbero ricorrere se non ad una risposta ancor più ingenua, cioè che vedendo scritto un *i* in simili parole non s'erano accorti che ci sta come semplice segno ortografico e l'avevan preso sul serio.

Il vero è che molti si sono immaginati che la dieresi sia un mero espediente per ottenere all'occorrenza una sillaba di più, quando invece essa serve bensì da espediente, ma nella sua essenza è o il prescegliere, di due pronunzie tra cui la lingua ondeggia, la più strascicata, o il rievocare un'arcaica pronunzia strascicata d'una parola che oggi si proferisce contratta. La prima serie l'abbiam già esemplificata con *odioso,* la seconda potremmo esemplificarla con *prodigio.* Il poeta si ricorda di pro-di-gi-um, si ricorda di poeti italiani che l'han misurato come uno sdrucciolo o han posto *prodigïoso,* ed ecco che sorvola sulla pronunzia moderna, si vale del latinismo e dell'arcaismo, s'appoggia alla tradizione, ne avverte magari i suoi lettori col mettere i due pun-

tini sull'*i*; e non ha nulla da vergognarsi, chè ogni vero linguaggio poetico non rifugge da tali cose. È una licenza pur questa, di sorvolare sulla pronunzia odierna, ma è una licenza onesta, nobile. Colui invece che, ignaro o sprezzante della storia, si arroghi di misurar *servigïo*, come se ci fosse mai stato un servigium, e come se Dante e gli altri avesser mai misurato a codesta maniera, e non sa o non bada che potrebbe bensì misurare *servizïo* (servitium) ma non *servigïo*, dacchè questo vocabolo, come *grandigia pregio palagio* e gli altri simili, non son che riduzioni all'italiana di antichi termini francesi alla guisa di *Luigi* da *Louis*, e l'*i* non vi sta che per significare la pronunzia del *g* pari a quella che è in *pregevole*; colui, dico, può ben rispondermi che ignorava la storia o se ne infischia, ma non può in buona fede appellarsi all'orecchio. L'orecchio, se letterariamente educato, se affrancato da provincialismi, e tanto più se avvezzo al toscano odierno, può suggerirgli, se mai, di non far la dieresi neanche in *prodigio*, dove noi gliela concediamo, non già di farla anche in *servigio* o *pregio* o *palagio*, dove gli è vietata. Consulti lealmente l'orecchio, e s'accorgerà che egli, se non vuol badare alla storia, può bensì far getto di molte dieresi che questa gli consentirebbe, ma non viceversa estenderle al di là dei loro naturali confini. A farne getto s'è risoluta da un pezzo la poesia spagnuola, per la quale *vario gloria* e sim. non son che bisillabi piani, giammai trisillabi e sdruccioli. Questo solo vi è lecito, se volete romperla con la storia. Certo, cotal partito è grave: è un rinunziare a una bella tradizione, un mettere la discordia tra la poesia moderna e la grande poesia dall'Alighieri al Carducci sempre così viva nel nostro spirito e sulle nostre labbra, un assottigliarsi il numero dei buoni espedienti prosodici, un eccesso insomma di modernità. Ma

nulla può vietare al poeta d'imporsi una privazione, di starsene alla pretta pronunzia moderna; e bisogna anzi convenire che una risoluzione tanto radicale, dall'un lato libererebbe il poeta dal rischio di sbagliare, e dall'altro gli leverebbe la noia di sentire i suoi versi storpiati dai lettori: ai quali egli ha un bel dare l'avvertimento coi due puntini di pronunziare staccate due vocali che si toccano, chè essi non di rado fan le orecchie del mercante e leggon la parola come la leggerebbero in prosa, cioè con la sineresi. Sta bene, ma quel che il poeta non ha il diritto di fare è di servirsi delle dieresi legittimate dalla storia e insieme estenderle al di là dei loro limiti legittimi, con la scusa che ormai *prodigio* e *servigio* non si distinguono nella viva pronunzia. Codesto è un pescare nel torbido, approfittando della pronunzia moderna per far d'ogni erba un fascio ed evocare arcaismi che non ci sono mai stati. Se *prodigio* e *servigio* non si distinguon più, il pareggiamento sta in ciò che *prodigio* s'è reso ormai sempre piano, onde mal si discerne da *servigio* che non è stato mai sdrucciolo. Chi non vuole se non usarli entrambi come piani, è come chi non vuol conoscere altra moneta che quella corrente; chi invece si vuol permettere d'usar *servigïo,* è un numismatico che fabbrica false monete antiche.

E tu pretendi, potrebbe qualcuno dirmi, che io abbia a trattener la foga dell'estro per internarmi negli austeri recessi della glottologia o della filologia, per iscoprire se una dieresi sia conforme alla storia naturale della lingua o alla tradizione poetica italiana? Non pretendo nulla, replicherei io; soltanto dico come stanno veramente le cose. Ogni verseggiatore è padrone del suo estro, delle sue ispirazioni, ed anche de' suoi spropositi; ma gli si ha da dire che tali sono. Metto pegno che il

più audace dei poeti, se nell'atto di scivolare in una falsa dieresi o in un falso sdrucciolo fosse ammonito da un amico pietoso, frenerebbe di certo il suo genio, e si studierebbe di schivare ad ogni costo l'errore ed il pericolo d'esserne pubblicamente ripreso. La parte formale della poesia è cosa delicata, e in certi casi è un non so che di mezzo tra il sentimento e il galateo; e pochi son quelli a cui non dispiaccia d'apparir inesperti del galateo, ancorchè sian lesti, se colti in fallo, a dir che non gliene importa niente.

E, se ci si consente un ultimo accenno alla Francia, nella sua poesia son frequenti molto più che nella nostra i casi che or ora dicevamo, nei quali la regola ai poeti prescritta arieggia il galateo, mentre nella nostra più abbondano le norme prettamente conformi alle ragioni naturali. Anzi, come nell'etichetta del mondo si può distinguere tra le regole più o meno fondate sulla natura umana e quelle del tutto convenzionali, così, applicando tal distinzione al galateo della poesia, deve riconoscersi che nell'arte poetica italiana più che scarse son le norme prettamente convenzionali, laddove nella francese spesseggiano, legando le mani al poeta in modo incomportabile. Gli consigliano, per esempio, molte rime illusorie, che non son rime se non per l'occhio, mentre gliene vietano tante che sarebbero rime sostanzialmente perfette. Un terribile problema è poi quello dell'*e* muta. L'antica poesia francese la contava nella sillabazione, sicchè p. es. *une couronne* costituiva un aggregato di cinque sillabe. La pronunzia s'è venuta facendo sempre più spiccia, e in moltissimi casi siffatta *e* è ormai muta davvero, cosicchè quelle cinque sillabe sono in realtà per l'orecchio tre sole; e il poeta si trova nel penoso bivio, o di far versi che effettivamente non tornano pur essendo inappuntabili secondo la norma tradizionale, o di

romperla con questa, come fa la poesia popolare o popolareggiante, per ottener dei versi che abbian davvero il ritmo che loro compete. Nessuna angoscia simile opprime il poeta italiano, come nessuna pedanteria sofistica o formalismo vuoto lo frastorna nella ricerca delle rime. Le rime nostre tollerano certe imperfezioni, potendo tra sè rimare, poniamo, l' *e* aperta con la chiusa, la sibilante sorda con la sonora; ma sono quello che sono, rime sincere, nette, indiscutibili. Nè c'è alcuna vocale che si sia volatilizzata come l'*e* francese. Solo qualche fastidio posson dare l'*i* e l'*u* per l'oscillar che fanno tra il valore di vocale e quello di consonante, e l'*i* dove è semplicemente ortografico e può crear delle illusioni. Ma son fastidii ed illusioni che la familiarità con la tradizione della buona poesia, l'apprendimento delle dottrine glottologiche, o se non altro la docilità ai trattatisti esperti e discreti, bastano ad evitare. Sono condizioni eccellenti, invidiabili, e il verseggiatore italiano non ha di che dolersi: salvo che non gli dolga di non poter tirar giù, e di appartener ad una nazione che ha la fortuna d'avere una grande poesia, ed una lingua così saldamente temprata e così gradatamente evolventesi da non far sentire alcun bisogno di spezzar una tradizione secolare nobilissima.

UN CURIOSO PARTICOLARE NELLA STORIA DELLA NOSTRA RIMA *)

I.

Che alcune lievi diversità di suono non guastino la rima, e questa possa benissimo aver luogo, poniamo, tra *vélo* e *gèlo*, tra *sólo* e *pòlo*, tra *caso* (*s* dolce) e *naso*, tra *razzo* (*z* dolce) e *pazzo*, tra *mucchi* e *stucchi*[1]), è norma che oggi senza alcun sospetto i trattati insegnano e i poeti praticano. Eppure, quanto allo *z* la cosa non è andata sempre così liscia come universalmente si crede, e come credevo anch'io fino a questi giorni; nei quali, trovandomi a leggere le *Battaglie* del Muzio, m'avvenni nelle due paginette che son per riferire. Fan parte della Lettera al Veniero intorno a un'edizione parigina del *Corbaccio*, e le tra-

*) Dalla *Nuova Antologia* del 15 febbraio 1893.

1) L'uno è il plurale di *mucchio*, e ha quindi una gutturale un po' schiacciata, mentre l'altro, plurale di *stucco*, ha una gutturale pura; quantunque una tal differenza si avverta bensì in gran parte d'Italia e in una zona della stessa Toscana, ma non più in un'altra zona della toscanità, ove *mucchi* or suona *mukkj*, e *mucchio* *mukkjo*. Lo stesso dicasi di *occhi* e *tocchi* ecc. Di *mugghi* e * *strugghi* (tu strugga), di *adunghi* e *lunghi*, rarissime le occasioni nella lingua, e non ne conosco esempii dai poeti.

scriverò sopprimendo alcune delle molte parole soverchie, e ammodernandone l'ortografia e l'interpunzione: di che poco si rallegrerebbe egli, che aveva le sue idee fisse e voleva esser per forza *Hieronimo Mutio,* ma ci saran forse grati i lettori. Solamente gli lasciamo intatta la grafia di quelle voci che son appunto l'oggetto del suo e del nostro discorso.

Adunque dello *z* egli osserva: « Due pronunzie ha questa lettera, che posta sola fra due vocali ha un suono, dirò così, aspro, e raddoppiata lo ha molle; secondo che si sente in dire *rozo orizonte,* e *dolcezza altezza.* E si sente medesimamente questa variazion di pronunzia in questa voce *mezo,* scritta con semplice o con doppia *z,* per aver ella due significati; chè la prima dinota metà e la seconda, dirò così, umidità, e congiunta con una medesima parola mostra le due significazioni. Chè diremo *mezo pero,* e *pero mezzo.* E che così siano da scrivere queste due parole, ce lo insegna Dante che accompagna l'una con dizione che si scrive con una, e l'altra con parole che si scrivono con due *z.* Chè nel canto decimo dell'Inferno disse:

> Lasciammo 'l muro e gimmo in ver lo mezo,
> Per un sentier ch' ad una valle fiede,
> E (*Che*) fin lassù facea spiacer suo lezo.

Qui *mezo* vuol dir metà; e nel settimo aveva detto:

> Così girammo de la lorda pozza
> Grand' arco tra la ripa secca e 'l mezzo,
> Con gli occhi volti a chi del fango ingozza.
> Venimmo a pie' d' una torre al dasezzo.

E qui *mezzo* significa umido. Quantunque in uno ed in altro luogo le stampe abbiano *mezzo;* ma male, per non si essere intesa la differenza delle parole. A *dasezzo* si congiunge *Arezzo, prezzo, disprezzo,* e così *mezzo.* Con *lezo* va *rezo, riprezo* e *mezo;* e *meza* ha anche accordato Dante con *oleza* ed *oreza.* Nè mai si troverà *lezo, rezo,* nè *riprezo,* che sia posto con *dasezzo* o con *Arezzo,* nè alcuna di queste voci con alcuna di quelle. E trovandosi *mezzo* e *mezo* con l'une e con l'altre, necessario è conchiudere che al modo dell'une e delle altre si abbia da scrivere. Poi, che *mezzo* sia altra cosa che *mezo* il testo ce lo mostra chiaro:

> Passammo tra la ripa secca e 'l mezzo,

cioè tra l'asciutto ed il bagnato. Nè fa alla dichiarazion di questo luogo quello che da' commentatori si allega del XVII canto dell'Inferno:

> Monta dinanzi ch' i' voglio esser mezo,

chè qui vuol dir *mezano.* Nè quell'altra del XXXII:

> E mentre che andavamo inver lo mezo,

chè questo è il punto dell'universo; ed in amendue i luoghi ha da scriversi per semplice *z,* per aver rime compagne *riprezo* e *rezo.* E medesimamente nel XXIV del Purgatorio. Voglio aggiungere che la voce *rozo,* la quale è della pronunziazione aspra, non si truova (che io abbia veduto) in luogo alcuno legata in rima in verun genere nè in verun numero; e questo viene perciocchè non vi ha altra parola di

quel fine che vada scritta con una *z*. Vi hanno in Dante le rime *cozzo, mozzo, Tagliacozzo, pozza, mozzi, bozze....* Nè *rozo,* nè *roza....* si vede aver compagnia di rime. E questo perchè? perciocchè non vi ha altra parola simile di suono nè di scrittura ».

II.

Lo sgarbato cinquecentista, che però ci stringe il cuore quando scrive al Trivulzio che gli conveniva « adoperar la penna più a cacciar la fame che ad acquistar fama », aveva pure una certa perspicacia; e, per esser nativo di Padova e oriundo di Capodistria o *giustinopolitano,* nello studio del linguaggio e degli antichi poeti di Toscana portava, come già il vicentino Trissino, il sensitivo accorgimento di chi quel linguaggio ha appreso piuttosto per arte che dalla balia. Certo, le sue parole non ci dicon nulla di nuovo nè quanto al passo dell'Inferno, nè quanto alla differenza fonetica dei due *z,* nè quanto al modo di rappresentarla agli occhi. Vacillò molto la nomenclatura grammaticale, informata a opposte impressioni soggettive, sembrando a chi più dolce lo *z,* che oggi scientificamente chiamiamo sordo, di *pozzo,* a chi quello, che diciam sonoro, di *rozzo;* ma tutti han sempre percepita chiaramente la diversità dei suoni. Si disputava pure se un dei due sonasse doppio e l'altro scempio, di che giustamente s'indispettiva il Salviati, bene accorgendosi come, nel caso che qui si

considera, sieno doppii entrambi. E c'era poi anche l'altra questione dello *z* sordo dei latinismi quali *sentenzia orazione lezione* o *lezzione* ecc., che col rifiorir della cultura classica molti avean ripreso a scrivere *sententia oratione* e *letione* ovvero *lettione*, mentre altri preferivano ormai tornare risolutamente allo *z* prevalso nel Trecento. Ma insomma, se la dottrina del Bembo e del Salviati, di scriver *rozzo* come *pozzo* e lasciar i lettori nelle péste, finì col trionfare, e se gli espedienti grafici del Trissino, come quelli del Tolomei, per distinguere i due diversi suoni dello *z*, non attecchirono punto; egli è pur vero che nel Cinquecento, e non proprio in esso solo, fu abbastanza comune e accreditato l'uso di distinguerli, in mezzo di parola e nei vocaboli di puro conio romanzo, con lo scrivere *pozzo* e *rozo*. Chiunque ha pratica dei libri del tempo sa che alcuni autori o stampe procedevano in ciò con poca, altri od altre con molta coerenza. Il Muzio era, s'è visto, un de' più rigidi partigiani di un tal uso; che da un lato aveva il gran vantaggio di sceverare in un modo qualunque i due suoni, e dall'altro il duplice inconveniente del parer di riporre la differenza dove non era, dando figura di scempio a quel ch'è pur esso doppio, e del trascurarla poi affatto in principio di parola o dopo altra consonante. Spingeva egli il suo ardore fino a considerar quell'artificiosa norma come vigente anche nei tempi antichi; nei quali invece possiam dire, senza entrar in particolari, che si scrisse da una parte non meno *pozo* che *rozo*, dall'altra non meno *rozzo*

che *pozzo* [1]). La sola questione dunque a cui gli avvertimenti del Muzio ci conducano è: vi fu egli davvero nella nostra poesia un tempo in cui *rozzo* e *pozzo, mezzo* e *vezzo, razzo* e *pazzo,* comunque scritti, non potessero rimare tra loro?

Naturalmente, abbiam subito fatto all'ingrosso due indagini: prima cioè nei poeti; quindi nei trattati, specialmente del Cinquecento, di grammatica o di poetica, e nei rimarii. E se coi trattati avemmo poca fortuna, nell'esempio dei classici invece e in alcuni rimarii c'è parso come di veder tornare alla luce un antico portico o un musaico sepolto dalla cenere. Questa volta almeno, il Muzio aveva ragione.

Nella Commedia, in cui secondo le sue stesse dottrine Dante poteva usare ora il volgar mediocre ora l'umile (*Vulg. El.,* II, 4), e far quindi larghissimo uso di rime più o meno aspre come son quelle contenenti una qualunque specie di *z* doppio, ci si offre, con le undici rime in *azz,* le quarantasei in *ezz,* le sei in *izz,* le ventuno in *ozz* e le cinque in *uzz,* materia più che sufficiente ad acquetar ogni dubbio. Unica eccezione costituirebbe *sozzo,* che cinque volte s'accompagna a parole come *cozzo;* mentre nella pronunzia fiorentina esso ha lo *z* sonoro, che sarebbe poi richiesto anche dall'etimologia, se fosse vero che *sozzo* è da *sudicio*

---

1) [Salvochè spesso, non *z* o *zz* si scriveva, ma *ç* o *çç*. Ma di questo affannoso tema ho trattato ormai in uno speciale lavoro che uscirà nel volume in onore del Rajna.]

come *dozzina* da *dodicina* e simili. Sennonchè a Roma, a Napoli e altrove, vien proferito con lo *z* sordo; anzi a Siena pure, come risulta da prescrizioni moderne, e da una testimonianza di tre secoli fa, chè Scipione Bargagli nel suo troppo sanese *Turamino* scriveva *rozo* e *sozzo*. Potremmo aggiungere che oggi gli stessi lessicografi non sanesi, col cadere in continue contradizioni intorno a questo vocabolo e ai suoi derivati, farebbero sospettare che sin nel toscano settentrionale si ondeggi non poco fra le due pronunzie; purchè però non si tratti delle solite loro sviste dovute a mera distrazione. Comunque sia, qui convien dire che o ai tempi di Dante si proferisse anche a Firenze *sozzo* con lo *z* sordo, e solo posteriormente sorgesse l'altra pronunzia, forse per influenza analogica di *rozzo,* ed in tal caso l'etimologia comunemente accettata ne diverrebbe sospetta; o che fosse questo un dei casi, pochi certamente, in cui il poeta lasciando l'uso fiorentino s'attenne a quello d'altre parti d'Italia. La prima supposizione è da ogni lato la meno improbabile; soprattutto se si consideri che per ben cinque volte egli avrebbe dovuto qui dipartirsi dal volgar nativo, e che i poeti posteriori, come tra poco si vedrà, gli fanno compagnia nel porre *sozzo* in rima con voci come *pozzo,* e che infine il Muzio, il quale tanto aveva badato a questo soggetto, non mostra punto accorgersi dell'apparente eccezione.

III.

Nelle liriche di Dante è naturale che non abbondino, specialmente in rima, le parole con doppio *z,* le quali sono nella Volgare Eloquenza (II, 7) dichiarate ostiche al volgare illustre. Nondimeno, nella canzone *Poscia che amor* rimano insieme *prezza* e *grandezza,* e qualche altra cosa di simile si ha nelle canzoni *Le dolci rime, Voi che intendendo* e *Amor che muovi;* a tacer di quella che incomincia *Io sento sì d'amor,* della cui autenticità si disputa. Ma istruttiva è la canzone *Così nel mio parlar voglio esser aspro,* dove per esser aspro il poeta accumulò rime sibilanti, di alcune delle quali avremo a toccar più sotto, e dove *spezzi* rima con *prezzi,* mentre *mezzo* va con *rezzo,* che toscanamente ha la *z* dolce o sonora.

Nel Canzoniere del Petrarca, come in quello di Dante, nessuna rima in cui allo *zz* preceda altra vocale che *e.* Si vede che a quei nostri vecchi un *pazzo* o *puzzo* o *razzo* o che so io, nella lirica nobile, sapeva male. Un *rozza* l'ha il Petrarca in fin di verso ma non in rima, nel commiato della canzone *Se 'l pensier,* il quale è:

> O poverella mia, come se' rozza!
> Credo che tel conoschi:
> Rimanti in questi boschi.

Dove ad ogni modo quell'aggettivo, non pur col suo significato ma per il suono e pel rimaner senza

compagnia di rima, doveva contribuire, insiem coi due cascanti settenarii che seguono, ad esprimere lo scontento del poeta. Ma di rime in *ezz* egli ce ne dà ben cinquantotto, nelle quali è sempre applicata la legge che il Muzio ravvisava nella Commedia. Per esserle fedele il Petrarca non dubitò, da una parte, d'infilzare parole con identico suffisso come *bellezza allegrezza dolcezza,* appena inframettendovi qualche *prezza* ecc.; dall'altra, di ripeter la stessa parola, *mezzo,* in accezioni lievemente diverse, non bastandogli o non tornandogli sempre la solita compagnia di *rezzo* e *lezzo.* Si guardi alle quartine del sonetto:

S' al principio risponde il fine e 'l mezzo
Del quartodecimo anno ch' io sospiro,
Più non mi po scampar l' aura nè 'l rezzo;
Sì crescer sento 'l mio ardente desiro.
Amor, con cui pensier mai non amezzo,
Sotto 'l cui giogo già mai non respiro,
Tal mi governa, ch' i' non son già mezzo,
Per gli occhi ch' al mio mal sì spesso giro.

Sono stiracchiature da sonetto a rime obbligate: e mezzo obbligate erano!

Nel Furioso abbiamo centosessantasette rime tutte sorde in *azz, ozz, izza, ezza, ezze.* C'entra fra esse un *sozze* e un *sozzo:* o sia che non ancora fosse nata la pronunzia fiorentinesca di questo vocabolo, o sia che l'uso più comune d'Italia e del toscano meridionale attraesse qui l'Ariosto, o sia ch'ei se ne stesse senz'altro all'esempio di Dante, o sia finalmente

per queste due ultime ragioni insieme. Solo fra le rime in *ezzi* e in *ezzo* apparisce la serie degli *z* sonori, ma tenuti gelosamente distinti dai sordi. Da un lato cioè *sprezzi* ecc.; dall'altro, nella chiusa d'un'ottava, *mezzi* e *battezzi*. E di là diciannove rime rappresentate dai soli *prezzo avvezzo pezzo dassezzo* e da un *mézzo* per « fradicio », di qua ventisei che si aggirano unicamente tra *rezzo orezzo ribrezzo lezzo intermezzo mezzo,* il quale ultimo in quattro ottave si sposa a sè medesimo, ed in un'altra è addirittura uno e trino:

> Alcuni cavalieri in questo mezzo,
> Alcuni, dico, della parte nostra,
> Se n' erano venuti dove, in mezzo
> L' un campo e l' altro, si facea la giostra
> (Chè non eran lontani un miglio e mezzo),
> Veduta la virtù che 'l suo dimostra;
> Il suo, che non conoscono altrimente
> Che per un cavalier della lor gente.

Qui si dura un po' di fatica a intendere, ma tutte le trinità hanno i loro misteri.

Nella Gerusalemme Liberata c'è naturalmente meno panno da tagliare. Mancano affatto le rime *izz* e *uzz,* e le trentotto delle altre tre vocali son tutte di *z* sordo; compreso *sozzo* e *sozze,* dove alle medesime ragioni che mossero o poterono muovere l'Ariosto s'accompagnava come nuovo conforto l'esempio stesso dell'Ariosto. Rime come *mezzo* e *lezzo* non vi sono; cosicchè la legge, si può dire, non è violata dal Tasso, ma non è attuata in en-

trambi i suoi articoli. C'è la prova senza la riprova. E il medesimo è a dir dell'Arcadia, dove non si ha che *sprèzzano s'avvézzano apprèzzano* nell'egloga ottava, *corbézzoli spèzzoli avvézzoli* nella duodecima. Meglio ci suffraga il Poliziano, che, mentre ribocca di pure rime sorde, ci regala due oneste coppie di rime sonore, cioè *mezzo rezzo* in un dei Rispetti Continuati (II, 87-8) e *rozzi ghiozzi* in una Ballata (XXV, 96-7). Della quale ultima coppia si giova anche il Berni nel famoso Capitolo; come in uno sconcio distico della Catrina, non men che in due luoghi dell'Orlando, appaia *mezzo* con *rezzo*. E ciò mentre la sua poesia spesseggia insieme di schiette rime sorde: tra cui il poema mette, cosa degna di nota in così schietta fiorentinità, un *sozze*.

IV.

Ma innanzi di proceder più oltre, convien che ritorniamo un momento indietro, per fare un'osservazione complementare. La differenza tra i due suoni dello *z* può aver luogo anche dopo *n, l* o *r*. I nostri buoni cinquecentisti solevano esemplificar la cosa contrapponendo il suono sordo di *manza* per *amanza* (la donna amata), al sonoro di *manza*, la femmina del manzo. C'è quindi parso da verificar se i poeti vi badassero, ed abbiam visto che nella Commedia e nel Furioso c'è se non altro questo, che parole con la consonante sonora, di cui per verità la lingua non ne avrebbe offerte moltissime,

non vi si trovan mai in fin di verso, e i vocaboli con la sorda, che non son pochi nè nella lingua nè in quelle rime, se la fanno tra loro. In Dante, l'unica eccezione sarebbe sulla bocca del Guinizelli, che mette *romanzi* tra *innanzi* e *avanzi;* ed è cosa notevole che l'Ariosto, al quale le occasioni d'appellarsi ai romanzi non dovevan mancare, e cui fu spesso giuocoforza ricorrere alla ripetizione, perfino triplice, della voce *innanzi,* non seguitasse mai l'esempio dantesco. Un'altra eccezione l'avremmo una volta in Dante ed otto nell'Ariosto, per via di *orza* posto con *forza* e simili, mentre i più dei lessicografi gli ascrivono la sonora. Ma a ciò furon questi, o gli stessi odierni parlanti, indotti dalla falsa analogia di *orzo,* e il diligentissimo Buscaino li smentì con tanta risolutezza che il Gradi s'ebbe a ricredere. Si tratta, del resto, di voce marinaresca, per la quale si può solo in un certo senso parlar d'uso toscano, e in cui l'uso di Palermo, di Napoli, di Venezia, e l'originaria forma germanica, voglion la sorda. Il Petrarca, oltre a codest' *orza,* ci dà egli pure *romanzi* collegato a *dinanzi* (come altresì fanno il Berni nel capitolo per Gradasso ed il Mauro in quello per Priapo), e v'aggiunge un'altra solenne eccezione tutta sua, di *orzo* tra *sforzo* e *divorzo.* Senza alcun miscuglio invece son le rime, tutte sorde, della Gerusalemme; come del pari le poche delle canzoni dantesche, del Sannazaro e del Poliziano. Veramente un'eccezione, comune ai quattro poeti e ad altri, sarebbe anche *scorza,* se la pronunzia sonora fiorentinesca (ma

non sanese nè italiana!) che era già sorta ai tempi del Salviati, ma che ripugna all'etimologia del vocabolo, risalisse al secolo di Dante: però di questo è appunto lecito dubitare.

In conclusione, se i due grandi fiorentini furono così rigidi nell'evitar di rimare lo *z* sonoro col sordo anche quando questi son preceduti da consonante, non si può risolvere senza ulteriori ricerche sull'evoluzione della pronunzia fiorentina in cotal materia; certo è che rigidi furono l'uno e l'altro epico degli Estensi.

V.

Ripigliando ora la questione in tutta la sua ampiezza, un autore a cui per essa deve spontaneamente correre il pensier di ciascuno è il Trissino; ma nelle sue liriche, che non hanno altre rime se non con *zz* o *z* sordo, si scorge semplicemente, come s'è notato pel Tasso, l'applicazione unilaterale della legge, e dalle sue varie trattazioni dottrinali non si rileva poi nulla. Un altro è quel Tolomei, che per la sua chiaroveggenza in questi soggetti tramezzanti fra la letteratura e la linguistica fu un precursore mirabile, notevolissimo anche in quel secolo già così bene avviato a studii che oggi abbiam ripresi dietro esempii stranieri. Ma dagli scritti che del modesto uomo abbiamo a stampa non ci riesce di trar fuori altro che una testimonianza tutt'al più implicita e indiretta. Nel *Polito* si discorre dello *z* con molta esattezza; poi, quasi sulla fine

del Dialogo, esaminandovisi il pro e il contro di una riforma ortografica per cui le due vocali aperte fossero rappresentate diversamente dalle chiuse, si avverte che un dei danni potrebbe parere l'imperfezione che si scoprirebbe nelle rime di Dante, del Petrarca e degli altri. « Così ancora », continua, « mescolando tra 'l nostro alfabeto quei due *z* », quelli cioè proposti dal Trissino, « si corrompono alcune altre buone e dotte rime e 'nfino a nostri tempi ricevute »; le quali egli esemplifica appunto con quell'*orzo* e *divorzo* del Petrarca or ora ricordato anche da noi: « conciosiachè nel primo [*orzo*] è il zain hebreo, nel secondo è 'l zadi ». Il qual riferimento all'ebraico, sia detto qui di passata, era molto comune tra i disputanti di lingua in quella dotta età. Quindi il Tolomei, esteso il discorso all'altra sibilante, per la quale cita la rima tra *caso* e *rimaso* nel Petrarca, si volge infine a stremare codesta specie di obiezioni, contrarie non pur alle proposte del Trissino ma ad ogni tentativo di novità ortografiche. Quelle rime, dice, non ne diverrebbero bugiarde, poichè esse parlano all'orecchio, e se all'orecchio non danno noia poco rileva che l'occhio ci trovi a ridire. Il fatto è, conclude, che ci son « rime proprie e improprie », e che anche le improprie non dispiacquero « alle caste e dotte orecchie del Petrarca e di Dante ». Orbene, fra gli scritti inediti dell'acuto sanese v'è appunto un'operetta « Delle rime proprie e delle improprie »; ed il professor Sensi, che attende a studiarli, ci vorrà dar conto di ciò che in essa sia

per avventura insegnato circa il soggetto nostro. Per ora, stando al Polito, possiam dire che la legge del Muzio o vi fu sottintesa come cosa evidente e notoria, o meglio vi fu solo istintivamente riconosciuta; inquantochè il Tolomei non si sarebbe ridotto a scovare l'*orzo* e *divorzo*, se nella categoria più cospicua e appariscente dei *mezzo* e dei *pezzo* avesse saputo addurre gli esempii confacenti al caso suo.

Notevolissimo è il fatto del Salviati, che di nulla s'accorse. Gli spiacevano tutte le rime improprie (III, I, 19), e l'esservisi acconciati Dante e gli altri antichi gli parve tale stranezza da doversi o supporre, se non altro per cortesia, che la pronunzia toscana fosse tutta mutata dopo di loro (supposizione che noi senza scortesia possiam dire esorbitante), o confortare i presenti uomini a non seguitare in ciò quei grandi maestri. Ma tra le rime improprie, come *górgo* e *scòrgo, pensósa* e *spòsa,* egli imbranca pure *ribrézzo* e *spèzzo, mèzzo* e *sézzo*. Il che vuol dire che nemmeno in Dante egli s'era accorto di ciò che già l'abominato Muzio vi aveva notato!

Ben altro è il caso del napoletano Del Falco, nel suo Rimario pubblicato a Napoli il 1535. Essendo egli pure di quei tanti che scrivevan *z* per la consonante sonora e *zz* per la sorda, tenne senz'altro distinte le rime come *guizzo* e quelle come *armonizo;* quelle come *spezzo* e quelle come *olezo, battezo;* quelle come *svolazzo* e quelle come *gaza* o *lazo*. Di rime in *uzz* e in *ozz* non dà che le sorde, tra le quali, si badi, comprende *sozzo*. L'antichità e

l'ingenuità del libro, l'esser questo un dei primi tentativi fatti fuor di Toscana, gli errori di stampa, un po' di disordine (nè intendiamo quello soltanto apparente, che nasce dall'esservi le parole disposte col metodo proprio dei rimarii spagnuoli), fanno sì che le omissioni vi sien molte, parecchie le sviste o le contradizioncelle più o meno consapevoli [1]). Ma il concetto generale della cosa vi è limpido, più che non si argomenterebbe dalle incomprensibili spiegazioni che si leggono sul retro della carta 168. E la peregrinità di certe notizie, la registrazione di certi or confessati or inconscii napoletanesimi, la frequenza degli avvertimenti grammaticali e ortoepici, l'umile deferenza verso il toscano, rendono l'opera assai caratteristica per quel tempo e per questo paese, e c' insinuano il desiderio che altri vi consacri uno studio men parziale di quel che a noi fu dato di farne.

La stessa precisione è nel poco meno ingenuo Ru-

---

[1]) Ad esempio di svista allegai *strabuzzo* posto alla pari con *puzzo*, ma ora metto quest' esempio in quarantena, essendomi sorto il dubbio che il vocabolo potesse avere allora in toscano (in napoletano non credo sia mai esistito) la pronunzia sorda, benchè oggi l' abbia, per quanto io so, unicamente sonora. Infine, che altro può essere in origine *strabuzzare* se non uno strabutiare, cioè strabus col suffisso utiare che apparentemente risultava da acutiare minutiare, donde *aguzzare minuzzare*. E appunto *aguzzare*, che ebbe, ed ha ancora generalmente, il suono sordo, si sente oggi con la *z* sonora in qualche zona della toscanità, secondo mi assicura il Del Lungo. Può avervi contribuito l' influsso di *aguzzino*, d' origine araba, che solo apparentemente gli è prossimo.

scelli, aiutato egli pure dalla distinzione ortografica. Per *uzz* non conosce che la serie *aguzza* ecc., come per *azz* quasi non conosce che la serie *ammazzo* ecc., ricordandosi solo di *gaza* uccello e *Gaza* città, a cui il Del Falco avea voluto aggiungere il virgiliano *gaza* in senso di ricchezza; e dimenticando il *lazo* e l'*Artabazo* del buon Del Falco, così da dover dire: « in *aze, azi, azo,* non ha voce alcuna la nostra lingua, la Lombarda ve ne ha moltissime più nella pronuncia, che nella scrittura; ma da fuggire tutte ». Alludeva alle forme come *viazo* per *viaggio*. Non c'è riuscito di ripescare una Poetica a cui questo Rimario rimanda ad altro proposito, e dove forse potrebbe esser registrato qualche ragguaglio interessante. Possiamo solo dire che *rozo* resta isolato nel Rimario, e che *sozzo* è pareggiato a *pozzo* anche nei *Commentari della lingua italiana.* Il Ruscelli era viterbese, ma di toscano s'intendeva.

VI.

Non ho a tiro il Rimario del Nisiely, e nulla si cava dal Baruffaldi. Importantissimo è invece il rifacimento del Ruscelli, incominciato dal basilicatese Stigliani e compiuto dal suo mecenate Colonna, che lo diè fuori il 1658. Il Colonna è fautore della dottrina ortografica del Salviati, di scriver *rozzo* al pari di *pozzo,* il che è cagione di qualche incongruenza estrinseca; ma la distinzione delle rime è mantenuta scrupolosamente. Per la prima volta vi troviamo cavato dall'obblio *razo. Sozzo* è sempre

con *pozzo;* ma circa qualche toscanesimo, come *lezzo,* si vacilla in maniera da farci sentire che siamo lontani dall'Arno. E nel lungo proemio al Rimario, la rima di *z* sonoro col sordo è dallo Stigliani dichiarata peggio che impropria, viziosa addirittura, non men di quella di *ora* con *ura;* ed è rampognato un moderno perchè in un poema grave se l'era permessa. Accenna di sicuro al Marino, che sembra dunque essere stato il gran corruttore anche in questa faccenda. Lo Stigliani avverte che se il Casa rimò *pezzo* e *mezzo,* lo fece nel capitolo del Forno, e non era perciò da prendere ad esempio. Perfin l'*orzo* del Petrarca gli par da scusare con ciò che esso è nei Trionfi, che sono meno puliti delle liriche. Pare che tutto ciò non fosse che l'eco di un'altra discussione sullo stesso soggetto, fatta in una lettera all'Aleandri.

Nel secolo XVIII, il Rosasco nel suo Rimario già imbrancava *razzo* con *amorazzo, lezzo* con *pezzo,* e così via per le altre tre vocali, ma contrassegnando le voci di *z* sonoro con un asterisco; e nella Prefazione ne ragionava di proposito in alcuni periodi, che devo pur trascrivere, quantunque non brillino per nitidezza di pensiero o d'espressione. Volendo egli « render ragione di alcuni arbitrj » incomincia: « E primamente converrà ragionare di quelle rime, che ricevendo per entro la lettera *z,* non sono state dappertutto distinte, come alcuni pretenderebbero. Cotale diversità di suono parve ad alcuni sì grande, che stimarono doversi tal lettera, siccome ha pronunzia diversa, così scrivere con carattere diffe-

rente... Da ciò ne nasce, che gli autori dell'arte poetica saviamente insegnano essere viziosa quella rima in cui le zete non vanno conformi nel suono. Questo precetto essendo infino ad ora stato accettato per buono da' più, ed eseguito ancora da illustri poeti, si è procacciata tanta autorità, che non è oggimai più lecito il tentar di privarnelo; il perchè esorto ancor io chiunque a seguirlo, non essendo che ottima cosa il cercar nella rima quell'armonia che si può maggiore: ma siccome non voglio allargare più del soverchio i precetti, così non mi so indurre a ristringerli più del bisogno. Dirò adunque, tal regola doversi osservare nello stil sublime, ma potersi trasandar senza colpa negli altri: e chi sente in contrario, altro non può, cred'io, addurre, che l'uso de' migliori poeti, e il piacer dell'orecchio. Ma gli esempj di quelli per lo più si traggono dallo stil sublime, nel quale talvolta dalla regola deviarono: l'orecchio poi, se prova men grata armonia, non si risente talmente che offeso ne resti, e che non soffra in altre rime de' suoni più alterati: ma qualunque sia il giudizio di esso, dal quale non so qual favore mi debba aspettare conciossiachè non è in tutti in egual modo dilicato e paziente, ascoltiamo che cosa ne dica la ragione, la quale, sebben quando viene in contesa coll'uso resti per lo più ne' fatti di lingua perdente, tuttavia non è rigettata, anzi ha vigore nelle cose che son controverse. Se vuolsi seriamente considerare, noi veggiamo l'essenza della rima principalmente consistere nelle lettere vocali, perchè con queste

sole può alcuna rima formarsi, e non con sole consonanti: ora se la diversità del suono ha tanta forza, che possa distruggere una rima o farla viziosa, ne verrà senza dubbio in conseguenza, che tale diversità pregiudichi assai più nella rima quando nasce dalle vocali, che quando dalle consonanti, perchè quelle e non queste sono le principali: e se è così, sarà più viziosa rima *suono* e *perdono, amore* e *cuore,* che *forza* e *orza, ribrezzo* e *mezzo.* Ma non vi è stato insino ad ora alcuno che abbia riprovate le prime: e perchè dunque s'hanno a scartar le seconde? Così avendo riguardo alle vocali, è lecito d'argomentare al meno dal più. Ma qualor si voglia che l'argomento proceda del pari, fermiamci nelle consonanti: se doppio suono ha presso i Toscani la *z,* doppio ancora ne ha la *s;* contuttociò non essendovi, per quel ch' i' mi sappia, chi non ammetta per buona la rima in queste voci *casa* e *rimasa, cosa* e *rosa,* perchè rifiuterem noi per cattiva *pozzo* e *rozzo, guizzo* e *divinizzo?* Abbiamo in fine a unire questi argomenti in un solo? Ecco la rima tra *cosa* e *ombrosa,* in cui si trova diversità di suono così riguardo alle vocali che alle consonanti, senza che lasci perciò di esser buona. Si osservi adunque il precetto nello stil sublime, ma permettasi il trasgredirlo, con moderata licenza, nel mezzano e nell'infimo. Se tutto ciò non basta, sia quel che altri vuole: dirò solo, che non ho fallato nell'arrolare queste voci, perchè, quando non istanno distinte in separati corpi, resta però avvertita nelle note la loro diversità ».

Oltre il confuso periodo che gli serve di passaggio tra la proclamazione del rigore e la difesa della licenza, il nostro autore cade in isviste di fatto. Tra *casa* e *rimasa*, tra *cosa* e *ombrosa*, non si capisce a chi regali l' *s* sonoro, che non compete a nessuno: se pur non avea voluto scrivere *rosa*. Di *ribrezzo* ignora la pronunzia toscana, attenendosi a quella comune nel resto d'Italia, onde poi s'immagina che si possa invocar Dante come esempio di deviazione dalla regola per aver posto quel vocabolo fra *mezzo* e *rezzo;* chè a questo e ad altre simili inesattezze si riduce l'esemplificazione che allega a piè di pagina e che abbiam risparmiata ai nostri lettori.

VII.

Però, prescindendo dai particolari, è manifesto che, quando il brav'uomo scriveva, la tradizione dei poeti antichi era ancor viva e suffragata con ragioni dottrinali, ma insieme una consuetudine più libera, soprattutto nelle poesie di stile meno alto, era già stabilita, e cercava pure, quantunque non senza timidezza, le giustificazioni teoriche. E s'intende bene che così si dovesse andare a finire. Che i due grandi fiorentini e i lor prossimi seguaci, pur tollerando le altre rime che anche noi chiameremo improprie, non si sapessero piegare a discendere fino a quella dei due diversi *z*, è naturale; giacchè, se tra *rosa* e *cosa* v'è differenza come uno, tra *rozzo* e *pozzo* v'è differenza come tre: sì

perchè si tratta di consonanti doppie, e sì perchè, anche in quanto sono scempie, esse risultano in fondo da una specie di composizione, l'una di *d* con *s* sonoro, l'altra di *t* con *s* sordo. Per meglio spiegarci, chi rima *rozzo* con *pozzo,* fa come chi rimasse non solo *rosa* con *cosa,* ma nello stesso attimo *ridda* con *ritta.* Gli sforzi poi fatti per attestare il divario anche nella scrittura, specialmente quello abbastanza vittorioso di scriver *rozo* e *pozzo,* ribadivano l'osservanza alla legge stabilita dall'orecchio e dal buon gusto; tanto più che quegli sforzi traevan lena e lume dalle buone intuizioni etimologiche di quell'erudito secolo. Chè nel valutare il suon di *rozzo* e *mezzo* o quel di *pozzo* e *vezzo,* ognun pensava a rudis e medius, puteus e vitium; come pure, bene accorgendosi della provenienza greca di *zelo battezzo* e tante altre parole di *z* sonoro, davano volentieri a quest'ultimo il nome di *z* greco. Ma di mano in mano che la poesia si volgeva a soggetti o a forme più pedestri, o che la parola tosca era adottata dagli scrittori della rimanente Italia, dove facilmente s'adulterava la pronunzia di ciò che o fosse pretto toscanesimo o trovasse imperfetta corrispondenza nei parlari provinciali, la conoscenza della legge del Muzio dovette divenir più rara, più tiepido il proposito e più arduo il modo di ubbidirvi, più frequenti le contravvenzioni anche involontarie. Come *ribrezzo,* poniamo, così anche *brezza, lezzo, rezzo* e altre voci consimili, fuor di Toscana si dura gran fatica a farle proferire debitamente, e perfino *mezzo* è dai

Pugliesi deturpato, mentre a Napoli lo è soltanto in dialetto. S'aggiunge che, scaduta presso di noi l'erudizione filologica, smessa ogni velleità di raffinare l'ortografia, trionfando la norma del Salviati di scriver tutto con *zz*, le ragioni della scrittura finivan col soprafiare quelle dell' orecchio [1]. L'essersi l'aristocratica poesia toscana rassegnata, nonostante i contrarii esempii transalpini, a rimare le vocali aperte con le chiuse, è un fatto dovuto in parte all'identità della rappresentazione grafica di quelle; e una tal ragione dovea valere da ultimo anche per gli *z*, resa più concreta ed efficace da quegli effetti appunto che avea già prodotti, cioè la promiscuità degli *e*, degli *o*, dei *chi*, dei *ghi* e degli *s*.

Con la sua terza edizione intanto, che è la padovana del 1826, l'opera del Rosasco portava anche nel secolo XIX un'eco dell'antica norma toscana; ma un' eco sì debole da non essere avvertita. Quella norma sembra aver traversato l'età nostra quasi in incognito. Alcuni poeti non ci dan modo di verificare se un sentore n'avessero o no. Il Manzoni, per esempio, quello almeno dagl'Inni in qua, non ha che l'*avvezza altezza* del Cinque Maggio; e solo due simili coppie ripeschiamo nell' edizioncina Barbèra del Foscolo (I 328, II 270). Nel Leopardi non troviam di notevole che ne' Paralipo-

1) Un rimasuglio di vecchia ortografia ci dà il nostro Vocabolario in quel *peza*, specie di rete, usato dal Salvini, e a noi fatto notare (nel bisticcio non abbiam colpa) dal professor *Teza*. — Di altri si toccherà nel lavoro speciale accennato in una nota precedente.

meni (c. IV, st. 35) la rima *lanzi pranzi dinanzi.* Dell' Alfieri, scorrendo l'edizione del Misogallo, delle Satire e degli Epigrammi, dataci dal Renier, si direbbe che facesse la distinzione, poichè da un lato ha molte rime come *puzzo tisicuzzo,* e dall'altro ci offre *mezzo lezzo dimezzo* (p. 183) e *patrizza organizza* (p. 303). C'è per verità *indirizzo ghiribizzo rizzo* (p. 235), ma per la seconda parola, che in toscano è sonora, v'è l'uso contrario del resto d'Italia, dal quale il Subalpino potè esser trascinato. Nè parliam d'un *abbozzo* (p. 164), che in Toscana ha entrambe le pronunzie, e più normale anzi la sorda. Il Giusti parrebbe deliberatamente schivare la promiscuità, dandoci molte rime come *spazza razza,* ed invece *mezzo ribrezzo* nel Ballo, *mezzo ribrezzo lezzo* nel Sant'Ambrogio, *lezzo ribrezzo* negli Spettri, e così *romanza ganza* nel Reuma, di fronte a *danze stanze* nel Ballo; ma ecco che nell'Amor Pacifico stan fra loro come pane e cacio *pezzo* e *mezzo,* proprio come nel Forno del Casa! Il Parini quasi non ha che rime sorde, ma pure nel sonetto caudato Sopra il libro d'un antiquario unisce insieme *pezzo mezzo* e *da sezzo.* Il Monti, in un consimile sonetto al Quirino, collega *prezzo lezzo ribrezzo mezzo,* come nella canzone Per il congresso d'Udine accoppia *bronzo* (sonoro) con *Isonzo,* che è Sontius. Ma v'è ben di meglio, chè nella saffica « d'un solitario a un cittadino » rima *olezza* con *vaghezza,* nella Bassvilliana (c. IV, 197 sgg.) *ribrezzo* e *mezzo* con *avvezzo,* e nella Mascheroniana (c. III, 266 sgg.) *rezzo* e *mezzo* con *sprezzo.* Onde

non v'è dubbio che, per dolce che fosse il vocale spirto dell'amabile Fusignanese, la dissonanza che era stata tanto aspra agli antichi Toscani non gli ripugnava punto. Degli altri moderni che paiono averla schivata o accolta con parsimonia, non è facile dire se seguitassero consapevolmente un precetto, o badassero solo praticamente agli esempii classici, o consultassero istintivamente l'orecchio; come neanche, restringendosi a pochi confronti, si riesce a ben verificare se tra i generi umili e gli alti ponessero un notevole divario, dappoichè nella lirica la ritrosia dantesca verso ogni specie di *zz* sembra aver persistito in qualunque tempo. Il certo è che il Rimario del maceratese Antolini, uscito a Milano il 1839, contrassegna tuttora con asterisco le parole di *z* sonoro, beninteso non senza errori di fatto; ma nulla ne dice nella Prefazione, e, con lo spiegare continuamente sotto ad ogni rima il significato di quel contrassegno, dà a divedere come la distinzione fosse cosa morta per lui e pel suo pubblico, e si riducesse a un semplice strascico dell'opera del Rosasco. Sicchè non è maraviglia che perfino un tale strascico sia sparito dal *Rimario Universale* che il Platania d'Antoni ha pubblicato il 1892 in Acireale, e che ci sembra un lavoro pregevole.

VIII.

Che cosa vorranno farne della prisca regola da noi dissotterrata i poeti odierni, non sappiamo pronosticare: se cioè faranno i *sordi,* reputandola degna

dell'obblio in cui era caduta, o s' ingegneranno di conformarvisi; nel qual caso avrebbero a ben conoscere e vagliare la pronunzia o le pronunzie toscane, e ad affrontare alcuni problemini speciali. Quanto a *sozzo,* mettiamo, ei si dovrebbero risolvere, coloro almeno pei quali un tal vocabolo non è divenuto privo di senso, tra la pronunzia odierna fiorentina, a cui forse si sarebbe attenuto il Manzoni, e quella di Dante e degli altri antichi, echeggiata, in effetto se non nell' intenzione, dal *sozzi mozzi singhiozzi* della Bassvilliana. Per tutte in generale le rime qui trattate, il Carducci, cui ho fatto un cenno di queste mie piccole scoperte, mi scrive: « le regole stesse sono osservate pure dai lirici buoni del secolo XVI e anche, se mal non ricordo, dal Chiabrera; ed io le seguirei, per quel che valgo, nel fatto ». Dal canto mio non posso se non esprimer la speranza che qualche giovane volenteroso compia l' investigazione filologica, la quale può giovare a più cose. Se ne avvantaggerebbe la fonologia e la grammatica storica, come s'è già visto. Da certi versi, p. es., testè pubblicati come inediti del Galilei, ma che sono a stampa da un pezzo come del suo contemporaneo Jacopo Soldani, e dove ad ogni modo *bischizza* rima con *disorganizza* e *ghiribizza,* ne può venir qualche lume sulla pronunzia e l' etimologia di quella parola, che essendo ormai antiquata è forse a caso dai moderni lessicografi ascritta alla serie degli *z* sordi. Quel *verdemezzo,* antiquato pur esso, che probabilmente è inteso come *mezzo verde,* potrebbe aver

altra interpretazione etimologica da chi lo vede presso gli antichi toscani combinato con *Arezzo* e simili. Così *ghezzo,* che da più d'uno è gabellato per sonoro, potrebb' esser chiarito per sordo, quale anche l'etimologia e Celso Cittadini lo vorrebbero, dal trovarsi presso il Berni in compagnia di *certezza,* e nella Tancia in consonanza con *gozzo.* Anche la critica del testo e l'ermeneutica possono qui raccoglier qualche frutto; e, per darne un umile esempio che mi si offre spontaneo, un *rozze,* che nel citato Capitolo per Gradasso risponde a *nozze,* può con ciò solo schermirsi dal vano sospetto che sia l'aggettivo, anzichè il nome significante cavallaccio. Ad ogni modo non mancherà l'utilità diretta del render più precisa la storia delle forme e dello stile poetico. Converrebbe, s'intende, rifarsi dai rimatori del Dugento, con riguardo alle scuole ed alla patria di ciascuno; e dipoi volgersi anche al Boccaccio, al Pucci, ai Pulci, al Burchiello, ai berneschi, al Magnifico; e confrontare l'Orlando del Berni con quel del Boiardo, e la Conquistata con la Liberata; cercare le poesie minori dell'Ariosto e del Tasso, e gli altri cinquecentisti, specialmente che non derivin dal Petrarca; passare al Chiabrera, al Marino, al Fagiuoli, al Metastasio, e giù giù sempre discernendo tra i varii generi, come tra le diverse provincie italiane. Bisognerebbe accertarsi bene, pur col frugare in altri trattati, se vi è stato un tempo in cui in ogni stile si evitasse la promiscuità di quelle rime, in qual età e in quali regioni s'incominciasse a badarvi meno, per che gradi si giun-

gesse a non badarvi più, od anzi fin a che punto si possa dire che più non ci si guardasse. Tante belle ricerche vi sarebbero da fare; alle quali io non ho nè tempo nè agio, non foss'altro perchè oramai, se mi è lecito ragionando di rime concluder con una rima, rassomiglio non poco a quel cavaliere che « del colpo non accorto, Andava combattendo ed era morto ».

ANCORA DELLO ZETA IN RIMA *)

I.

Al cader del 1892, riandando le vecchie dispute sulla questione della lingua, nelle *Battaglie* del Muzio ebbi a fare quella che per me, e, quando ne diedi conto, anche pegli altri, riuscì una curiosa scoperta. Notava il Muzio aver Dante tenute sempre distinte nella rima le parole come *mezzo, lezzo, ribrezzo,* e le parole come *prezzo, mézzo* (fradicio, molle) e simili. Lo notava a fin di ribadire la norma ortografica che gli stava a cuore (la quale molti altri seguirono con più o men di costanza nel secolo XVI e non in esso soltanto), di scriver *mezo, lezo, ribrezo* dall'una parte, e *prezzo, Arezzo, mezzo* dall'altra. Ne fui indotto a far subito ricerche nei poeti, massime gli antichi, nei trattati di grammatica o di poetica, in ispecie di quel secolo, e nei rimarii. Verificai che il Muzio aveva ragione per Dante, e che l'avrebbe avuta per molti altri poeti; che dai

*) Dalla *Raccolta di Studi critici* offerta ad Alessandro d'Ancona nel 1901.

trattati si rileva poco, e dai rimarii molto. I risultati delle mie indagini esposi subito al pubblico.

Qui mi giova riassumerli, dopo aver rinnovata l'avvertenza che devo per forza usar i termini scientifici, chiamando sordo lo zeta di *prezzo, pozzo, mézzo*, sonoro quello di *mèzzo, divinizzo, rozzo*, ossia quello che il Muzio e altri scrivevano scempio. Dappoichè le denominazioni di forte, aspro, duro, rozzo, gagliardo, o di dolce, molle, sottile, rimesso, od altre simiglianti, non solo si fecero o fanno troppa concorrenza fra loro, ma furono e sono applicate con criterii opposti, secondo i tempi, le scuole e le persone: parendo a chi aspro *pozzo*, a chi invece *rozzo*. I termini tradizionali della grammatica greca, cioè tenue e medio, sarebbero parimente esotici per l'italiana, e tanto fa attenersi a quelli che la glottologia ha mutuati dall'India.

Adunque la legge del Muzio è rigorosamente osservata da Dante pur nelle liriche, dal Petrarca, nel Furioso, dal Poliziano, dal Berni. E non è violata dal Trissino, nell'Arcadia del Sannazaro (si noti in questo cognome la reliquia dell'antica ortografia) e nella Gerusalemme Liberata. Non ho fatto mai lo spoglio della Conquistata, nè delle liriche del Tasso e del Sannazaro o dell'Ariosto. Circa il Trissino, l'Arcadia e la Liberata, ho detto che semplicemente non violano la legge, dacchè le loro rime son sempre del tipo *prezzo*, e in fin del verso non mettono mai parole con lo *z* sonoro. Questo stesso si potrebbe dir del Manzoni e del Foscolo, ove si volesse prescindere dall'estrema rarità dei casi che

ci offrono. Nella poesia satirica dell'Alfieri si trova osservata la norma in modo pieno; e due esempii contrarii, *ghiribizzo* e *abbozzo* tra rime sorde, possono non costituire una volontaria eccezione, chi consideri che per il primo di questi vocaboli l'uso comune d'Italia è in antitesi col toscano [1], e il secondo ha l'una e l'altra pronunzia nella Toscana stessa. Par proprio che il magnanimo vate, se anche non badò (ma credo ci badasse) agli antichi esempii, accomodò alla meglio l'orecchio alla limpida voce di quella contrada con la quale avrebbe voluto che il mondo fosse tutt'uno, cosicchè al «tosco innesto» si debba l'osservanza della norma, imputando all'«immondo stelo» l'eventuale eccezione. Tuttavia quei che non ebbe le noie d'un innesto, il poeta di Monsummano, mentre pur segue con insistenza, istintivamente forse, la norma, n'esce ad un tratto nell'Amor Pacifico rimando *pezzo* con *mezzo*. Codesta coppia se l'era già permessa il Della Casa nel suo Forno (in grazia della bonarietà del componimento, credette lo Stigliani), e da quell'esempio potè esser trascinato il Giusti, in ispecie se altrove s'era attenuto alla regola consapevolmente anzichè per istinto. Del resto, con tutto il rispetto dovuto a tanto poeta e a tanto cittadino, in fatto di prosodia ei non era uno stinco di santo, altresì per cose che non si possono giustificare,

---

[1]) Ed è il toscano che fonistoricamente ha torto, se ci stiamo alla bella etimologia del NIGRA (Arch. Gl., XV, 288), che ci riporta ad *écrevisse* e al suo etimo germanico.

come ad ogni modo si giustificherebbe questa, con la maggior licenza che è propria dello stile satirico. Il Parini resterebbe nelle condizioni di coloro che, come il Trissino, l'autor dell'Arcadia o della Liberata, il Manzoni, il Foscolo, usando solo rime del tipo *prezzo,* hanno il merito piuttosto di non aver violata la legge che dell'averla applicata in tutta la sua estensione; ci resterebbe, dico, se col rimar che fece una volta *pezzo* e *mezzo* non c'inducesse a credere ch'ei non conobbe la legge, o non vi fermò bene l'attenzione, o non gli parve tale da dovervisi attenere con troppo scrupolo, o si confortò anche lui con l'esempio del Casa. Il Monti poi la sconobbe affatto, e forse non la conobbe addirittura. Lo stesso è a dire del Marini, e già glielo rimproverava acremente il suo acerbo avversario Stigliani.

E dovett'esser proprio lui, il secentista napoletano, il primo efficace corruttore; ed è naturale. L'orecchio toscano, benchè rassegnato a rime improprie come quelle di *pètto* con *strétto,* di *còsa* con *ròsa* (sorda la prima *s,* sonora la seconda) e altre simili, ripugnava a quella impropriissima di *pezzo* con *mezzo,* che è come dir la combinazione o fusione simultanea d'una rima impropria come *cosa* e *rosa,* con un'altra intollerabile come *fitta* e *ridda.* Al più ci si lasciò andare in qualche componimento di stile pedestre. I poeti bene affiatati con la tradizione toscana, quali l'Ariosto ed altri, la seguitarono anche in codesta schifiltà; soprattutto quando, nel primo insinuarsi dell'uso toscano in Italia, e

nel primo slancio delle dotte discussioni ortografiche e ortoepiche, si guardava bene a ciò che si faceva. Ma dopo, col prevalere di poeti non toscani, col trionfo dell' improvvida ostinazione del Bembo e del Salviati a scrivere in egual modo *pezzo* e *mezzo*, *pozzo* e *rozzo*, senza occuparsi dell' impiccio in cui i non Toscani sarebbero rimasti, la norma si perdè di vista dai più. S' aggiunge che per alcune parole come *ribrezzo, lezzo, rezzo, olezzo, ghiribizzo* e sim., v' erano o si son determinate, nella maggior parte d' Italia, abitudini diverse dalle toscane: talora per giusta ragione etimologica; tal altra per influsso del dialetto, ovvero per inopportuna paura di esso dialetto; tal altra infine perchè il toscano stesso variò da età ad età, o è vario da città a città.

II.

Così la cosa, all' ingrosso, è chiara; ma dovevo ricordarmi dello zeta preceduto da consonante liquida o nasale, di cui il Muzio non parlava. Ebbene, Dante abbonda di rime come *nominanza avanza, scalzi alzi, terza sferza,* cioè di parole tutte con lo zeta sordo; e manca affatto di rime tutte sonore, quali per esempio potrebbero essere *bronzo ronzo, romanzo pranzo*. Bensì una volta ei rima *romanzi,* sonoro, col sordo *innanzi;* come pure fece il Petrarca, e poi il Berni e il Mauro. V' è da considerare che nella lingua scarseggiano le parole come *romanzo,* e peggio quelle come *garza* e *orzo,* e manca

del tutto, in buon toscano, lo zeta sonoro dopo *l;* salvochè in poche voci esotiche come *Belzebù,* che per giunta non possono aver nulla da spartire con la rima, perchè la sibilante vi sta in una sillaba anteriore a quella accentata [1]). C'era dunque parvità di materia, sicchè a Dante e agli altri fu più facile, se non l'applicare la norma da entrambi i lati, almeno il non violarla. Ma perciò stesso sarebbe stato facile schivare quella piccola eccezione a cui Dante e Petrarca pare s'abbandonassero per *romanzi.* Certo che per lo zeta protetto da una consonante il caso sarebbe men grave, chè il suono è allora meno intenso. Ma l'Ariosto si rassegnò spesso a metter la voce *innanzi* in rima con sè medesima, oltrechè con *anzi* e *dianzi,* e in due ottave a farla tornar tre volte; nè mai pose in rima *romanzi,* qual che ne fosse la ragione.

Un'altra eccezione s'avrebbe in Dante e Petrarca una volta e nell'Ariosto otto volte, per *orza* posto a rimare con *forza* ecc.; ma qui sarà che il toscano era tuttora concorde col resto d'Italia nel pronunziare il vocabolo come vuole l'etimologia e l'uso delle città marinare, e il moderno *orza* pronunziato come *orzo* è una posteriore degenerazione dell'uso o un abbaglio dei lessicografi. Altrettanto è a dire di un'altra eccezione in cui cadrebbero Dante, Petrarca, Ariosto, Tasso ed altri, cioè *scorza* con *forza* e sim., se si potesse ritenere antica l'abominevole

---

1) Bruttissimo vezzo d'altre parti d'Italia, in ispecie del Mezzogiorno, è proferir *alza filza* ecc. con la sonora.

pronunzia che i Toscani fanno oggi di *scorza* pareggiandolo a *orzo*. Certo già ai tempi del Salviati era spuntato a Firenze, ma non a Siena, codesto brutto vezzo, ripugnante all'etimologia e all'italiano comune oltrechè al sanese; ma è naturale che in tempi anteriori si pronunziasse a dovere in tutta Toscana, e me ne dà certezza specialmente l'Ariosto, il più schifiltoso di tutti in questa materia delle rime, come s'è veduto, e più tosco che i Toschi. Una vera eccezione la fe' invece il Petrarca rimando *orzo* con *sforzo* e *divorzo* [1]). A questa, in fondo, e al *romanzi innanzi* di lui e di Dante, si ridurrebbero le eccezioni, eliminate le altre apparenti. Anzi, mi sopraggiunge ora un pensiero, che non so come non sia venuto prima a me e ad altri. Siam noi sicuri che *romanzo* avesse la sonora ai tempi di Dante e Petrarca? L'etimologia vorrebbe la sorda (ant. fr. *romans, romancier,* prov. *romansar*). E l'argomentazione più ragionevole è che nei primissimi secoli della nostra letteratura volgare vigesse ancora la pronunzia sorda, sicchè *romanzi innanzi* facessero rima perfettissima; ma forse ai tempi dell'Ariosto già l'uso toscano si fosse volto alla pronunzia sonora, e perciò egli schivasse quella rima. In tal caso, l'unica vera eccezione resterebbe quella di *orzo* nel Petrarca, e la coppia *innanzi romanzi* sarebbe divenuta un'eccezione solo

---

[1]) Nè, a voler proprio mettere in rima *orzo,* gli era possibile far altro, chè nella lingua non esiste parola che vi consuoni perfettamente.

in quei Toscani contemporanei dell'Ariosto che l'adoprarono, dietro all'antico esempio, senza darsi pensiero della pronunzia ormai cangiata. Ma che cangiata fosse allora, niente ce lo assicura; e quel dell'Ariosto è un fatto meramente negativo, che può darne solo un indizio, non già la prova. Sicchè si può concludere che eccetto l'*orzo* del Petrarca i primi grandi poeti non rimaron mai la zeta sorda con la sonora, nè tra vocali, nè dopo consonante.

III.

Ma una norma così generalmente osservata non trapelò mai nelle trattazioni teoriche, astrazion fatta dal Muzio? Il Trissino e il Tolomei, per diverse ragioni, son quelli a cui subito doveva correre la mia curiosità. Ma il primo non dice nulla; e l'altro, nel Polito, incidentemente ricorda l'*orzo* petrarchesco com'esempio di rime improprie non dispiaciute ai due massimi Fiorentini, e come prova che l'improprietà della rima sarebbe messa in rilievo se il vario suono dello zeta fosse rappresentato con vario carattere. Non conosceva dunque la norma, poichè scambiava per regola una magra eccezione. Peggio il Salviati, che, biasimando tutte le rime improprie, credeva però che pur quelle dello zeta risultassero dai grandi modelli, dove secondo lui si trova sin *ribrezzo* con *spezzo!* Il Tolomei, sbagliando nella prospettiva dei fatti, s'era almeno fermato a un fatterello vero, per quanto eccezionale

e trascurabile, ed aveva schivato ogni sproposito materiale. Anzi, con quel limitarsi a un esempiuccio tolto da una categoria scarsa e secondaria, venne ad attestarci indirettamente la verità della legge; giacchè, se fossero esistiti esempii come i sognati da messer Lionardo, di certo avrebbe addotti quelli, non avrebbe beccato l'*orzo*. Il Salviati inventò, spropositò, mostrò una sbadataggine più che perfetta. Un pochino fu aiutato nell'inganno da un altro suo inganno di minor conto o di diversa natura: non aveva cioè capito che, sulla fine del VII dell'Inferno, *mezzo* vuol dire molliccio, non già mezzano. E come al Muzio l'averlo invece capito benissimo aveva giovato, avviandolo a indagare e scoprire la legge delle rime, così a lui nocque l'errore esegetico: non tutto suo, del resto, ma pur del Boccaccio e del Buti. Difatto, l'altro esempio che allega di rima impropria è giusto *mezzo* e *sezzo*.

Sennonchè è naturale che dai Toscani fosse venuto piuttosto l'esempio pratico, e che piuttosto da altri Italiani venisse l'avvertenza teorica. Così, indipendentemente, a quanto mi pare, dal Muzio, essa era tenuta come sicuro criterio per la distribuzione delle parole nell'interessante *Rimario* del Del Falco, di cui un esemplare si ha in questa Nazionale. Vi sono in separate rubriche le serie come *spezzo* e simili e quelle come *olezo* e simili. Lo stesso è nel *Rimario* del Ruscelli. Nulla si cava da quello del Baruffaldi. Per contro, è importantissimo il rifacimento del Ruscelli cominciato dallo Stigliani (1573–1651) e compiuto dal Colonna, che

lo pubblicò il 1658. La distinzione v'è mantenuta, malgrado l'adozione dell'ortografia bembesca e salviatina, scancellante ogni divario visibile tra *pezzo* e *olezzo*. Per qualche toscanesimo, come *lezzo,* estraneo all'uso vivo meridionale, vi si vacilla alquanto. Ma fieramente nel Proemio lo Stigliani proclama la norma, la cui trasgressione gli pare un vizio non minore che il rimare *ora* con *ura,* e ripete gli assalti contro chi in un poema grave aveva osato commetter quella trasgressione. Di un cattivo esempio del Casa attenua il valore con una considerazione che abbiamo già richiamata, e si spinge fino a mettere in rilievo che l'*orzo* petrarchesco è a buon conto nei Trionfi, non nelle liriche. Era acuto quel di Matera, degno concittadino d'Ascanio Persio, ed aspetta ancora chi lo studii a fondo.

Nel secolo XVIII il buon *Rimario* del Rosasco aboliva la separazione materiale delle due serie, cedendo alla suggestione dell'ortografia definitivamente prevalsa. Soltanto, contrassegnava con asterisco le voci sonore come *lezzo,* ossia quelle che il Falco e il Ruscelli avrebbero scritto *lezo* ecc.; e nella Prefazione vi ragionava su, in un modo per verità un po' confuso e incongruo, ma alla fin fine così che ci fa intendere che la tradizione non era spezzata. Il Rosasco si assumeva di difendere una moderata licenza, specie nello stile mediocre; ma sapeva che, se da un lato parecchi poeti gli davan coraggio o gliene chiedevano, dall'altro gli toccava far i conti con una precettistica rigorosa, che in-

vocava l'esempio dei classici scrittori ed il giudizio dell'orecchio. Onde ha l'aria d'un pedagogo costretto a castigare ma voglioso di perdonare. Dagli errori di fatto in cui trascorre coi suoi asterischi, o su cui fonda in parte il ragionamento testè accennato, si tocca con mano quanto ardua impresa fosse il rispettare o far rispettare un precetto di quel genere, mentre non s'aveva più alcun aiuto dall'ortografia, e con un'ortoepia quale il disgregamento dell'Italia e la fioca influenza della Toscana la potevano dare. Bella era la condizione del poeta a cui il Rimario insegnava che *ribrezzo* ha lo zeta sordo! Ma, a chi l'avesse redarguito, avrebbe il Rosasco potuto rispondere: che volete da me? da che son nato ho sentito sempre pronunziar così!

Nel secolo XIX, dopo la terza edizione del Rosasco (1824), il Rimario del maceratese Antolini (Milano 1839) usava ancora quei tali asterischi, ma un po' a sproposito, e come rimasuglio morto di cosa che non premesse più a nessuno. Il Rimario del Platania d'Antoni, libro diligentissimo e utile, tolse pure quei rimasugli, e nessuno oserà rimproverarnelo. Ma forse gli si potrebbe consigliare di rifarsi, in una ristampa, all'esempio dei cinquecentisti. La pronunzia toscana, grazie alle dottrine del Manzoni e alla conseguita unità nazionale, è ridivenuta più familiare al resto d'Italia; e i trattati e i vocabolarii s'ingegnano di ben diffonderla e accertarla. Tra i poeti, lasciando star quelli i quali *verso che fosse verso nel verso non* farebbero *mai*. coloro invece che non hanno a disdegno la versifi-

cazione con cui strimpellarono alla meglio i nostri vecchi, da Dante al Manzoni e al Leopardi, potrebbero, chi sa, voler osservare la legge formulata dal Muzio e rimessa in luce da me. A loro il Platania potrebbe risolversi ad offrire il bisognevole. Convien però riconoscere che, s' egli mi domandasse in qual serie avrebbe a collocare *scorza,* mi troverei in un certo impiccio. Sta bene, la pronunzia toscana deve dar la norma; ma là dov' essa stessa ha finito col deviare dalla norma etimologica e storica, come dobbiamo comportarci noi apostoli della toscanità? È sempre la gran questione che risorge in tanti particolari, e non istarò a ripetere quel che ho ragionato altrove. Se una stortura toscana avesse fatto presa spontaneamente su tutta l' Italia, amen, chè nelle lingue l' uso è tutto, stabilito ch' ei si sia; ma se dobbiamo noi affannarci, a furia di trattati di pronunzia, di vocabolarii e di rimarii, a inculcare che *scorza* sia proferito come *orzo,* la nostra coscienza di filologi ci trattiene con molte domande imbarazzanti. Che costrutto, ci susurra, caverete dall' adoperarvi a diffondere cosa che storicamente è uno sproposito? Forse vi adoprerete invano, e sennò riuscirete a guastare la lettura dei poeti antichi. Nè vale il dire che ciò avverrebbe circa un' inezia, chè qui d' inezie trattiamo! O non è meglio inculcare ai Toscani di correggersi? Inculcarglielo in quel solo modo che è a nostra disposizione, cioè col seguitar noi a proferire *scorza* come *forza,* giusta l' uso nostro e toscano antico e sanese, e disprezzare *scorza*

parificato ad *orzo* com' un' aberrazione condannata a rimaner dialettale.

Più penoso riesce il dubbio per un' altra parola, che campeggiò molto nelle mie prime indagini, e qui ho deliberatamente rimandata all' ultimo, per toccarne con più balda risolutezza che allora non facessi sotto l' impressione di sorpresa per la scoperta inaspettata. Voglio dire di *sozzo*, che a Siena e nel resto d' Italia si pronunzia come *pozzo*, e a Firenze come *rozzo*. Orbene, dallè rime della Commedia, ove cinque volte *sozzo* è trattato come se fosse *pozzo*, e del Furioso, ove ciò avviene due volte, e della Liberata, e dell' Orlando del Berni, e dai rimarii di Del Falco, Ruscelli, Stigliani-Colonna, come pur dall' isolamento completo ed esplicitamente confessato in cui ne' rimarii resta *rozzo*, risulta nel modo più luculento che tutta Toscana pronunziava *sozzo* con la sorda, e solo in questi ultimi secoli la parte fiorentinesca mutò maniera, forse per influenza di esso *rozzo*.

Codesto discoprimento dovè rendere a me e ad altri viepiù sospetta [1]) l'etimologia comunemente assegnata al vocabolo: da *sudicio*, invertimento di *sucido*. Ma le riflessioni su questo tema ulteriore è meglio rimandarle a un' appendice, e qui tornare al quesito pratico. È difficile risolversi in un rimario se torni meglio collocar *sozzo* nella serie ove lo chiamerebbe l' odierna pronunzia fiorentinesca, o là dove l' inviterebbe tutta la vecchia Toscana, con

[1]) Cfr. Ascoli, Arch. Gl., XIII, 298.

Dante alla testa, e tuttora Siena e la rimanente Italia. Forse in ciascun caso di tal natura il lessicografo dovrebbe metter in vista le divergenze e lasciare che la selezione si faccia col tempo da sè. Per altre parole come *verdemezzo* e *ghezzo*, le rime sorde che trovai in antichi toscani possono condurre a rettificazioni di etimologie o di arbitrarii ragguagli ortoepici dei moderni lessicografi, i quali per parole morte o non ben vive si fidano di abitudini scolastiche o personali meramente capricciose e di spurie analogie.

IV.

Naturalmente conclusi il mio primo articolo, che qui ho riassunto con molti ricami, esortando gli altri a più larghe indagini, e me le son proposte sempre io medesimo. Ma, parendomi necessario di allargare il mio discorso a tutta la storia dello zeta, uno dei più attraenti e difficili capitoli della filologia e della fonologia italiana, com'è uno dei peggiori nemici dell'unità d'Italia, non molto cammino ho potuto fare. Qui mi restringo a qualche lieve accenno, che è soprattutto di riconoscenza a quelli che d'un modo o d'un altro m'han dato aiuto a proseguire nell'investigazione. Filippo Sensi, con la più amorevole cortesia, s'affrettò a sodisfare (nella *Rassegna bigliografica d. l. i.,* I, 152 sgg.) la mia curiosità di sapere se negli scritti inediti del Tolomei vi fosse nulla per la mia questione. Segnalando quel quasi nulla che v'è, il Sensi mi rassicurò che non c'era da mutar sillaba a ciò che

avevo argomentato dal solo Polito. Il Parodi (nel *Bullettino d. s. d. i.*, III, 113 n.) registrò che il Baruffaldi nei *Ragionamenti poetici* ricorda l'*orzo* petrarchesco, e, senza farne gran caso, la rima imperfetta di tal genere. In sue note manoscritte il prof. E. Zaniboni, dopo una scorserella nel Cavalcanti e in altri antichi, si fermò a Niccolò degli Agostini, cinquecentista veneziano, continuatore dell'Orlando boiardesco, e vi trovò già pervertita la rima. Assai più raramente nel Morgante, e in certi berneschi. Nulla d'erroneo in Bernardo Tasso; molto invece nella Conquistata del figlio. Esatto trovò il Bracciolini, insignificanti il Chiabrera, il Tassoni, il Testi, il Fantoni, il Guidi, lo Zappi, la Zappi, il Redi, l'Achillini. Esattissimo il Lippi. Inappuntabili nei loro rarissimi esempii il Filicaia, il Magalotti, Salvator Rosa. Non senza qualche eccezione Iacopo Soldani e il Menzini, e forse Buonarroti il giovane. Già del tutto spensierati il Fagiuoli, il Varano, il Forteguerri e il Passeroni.

Il mio illustre maestro Teza (tal nome è un'altra reliquia dell'antica ortografia, nel Veneto sopravvissuta meglio), oltre avermi additato l'isolato *peza*, che è nel vocabolario con un esempio del Salvini e non è nè forse fu mai parola viva (πέζα), ebbe la cortesia di mandarmi un po' di spoglio del Bracciolini e del Fagiuoli, pei quali è confermato quel che n'ho già detto, e dell'Orlando del Berni, per cui pure risulta confermato il nostro accenno.

Lo Zingarelli m'allegò un esempio del Varchi e uno del Dolce, ossequenti alla legge; e, quel ch'è

meglio, nella *Lettura quarta* del Gelli su Dante (Firenze 1558, p. 49) trovò questo prezioso periodo di chiosa al *mézzo* del VII dell'Inferno: « Perciò che se il poeta intendesse mezo per luogo, ovvero punto equidistante a una circonferenza d' un cerchio, la rima non sarebbe buona, dove intendendo mezzo ella ha il suon medesimo che sezzo o da sezzo che significa fine ». Ecco dunque un Toscano (e qual Toscano!) che aveva notata o appresa chiaramente la norma.

Un altro invece più tardi non ne sapeva nulla. Intendo di Udeno Nisieli (Benedetto Fioretti), il cui *Rimario,* uscito a Venezia il 1644, due anni dopo la sua morte, non avevo potuto trovare. Cortesemente lo Gnoli mi sovvenne acquistandone per la Vittorio Emanuele l'esemplare già posseduto da G. Manzoni. Al rimario è unito un sillabario. Di quel poco che possa cavarsene, per la storia della pronunzia toscana e della dieresi, tratterò a suo tempo: qui basti dire che per la questione di cui ci occupiamo non c'è nulla. Già, era una testa confusa colui, o almeno, diciam così, intermittente. Ora infilava la via giusta, ora la storta, e tirava sempre innanzi egualmente.

V.

Avendo letto in un libro del prof. L. Natoli [1]), come nella Nazionale di Palermo vi fosse un ine-

---

1) *Gli studi danteschi in Sicilia*, Palermo 1893, p. 24, 107-8.

dito rimario, da attribuire a Niccolò Liburnio, pregai il signor G. Ottino, che allora reggeva la Biblioteca, di rendermelo accessibile qui; ed egli ebbe la bontà di compiacermi. Il manoscritto, già della biblioteca dei Gesuiti, appartenne nel 1635 al Duca d'Alcalà, vicerè di Sicilia. Il nome del Liburnio occorre soltanto in una noterella, di non troppo chiaro significato, che si legge in fine di una fraseologia dell'Inferno, a cui succede quella delle altre due cantiche e del Petrarca, e che tien dietro al rimario. Il quale è cavato da Dante e Petrarca; ma non è un rimario delle loro opere come oggi lo intendiamo, giacchè, registrata che ha una parola, con la sigla che ne indichi la provenienza da una delle tre cantiche o dal Petrarca, non si briga d'altro. È insomma piuttosto un rimario della lingua ricavato dai due massimi poeti fiorentini, per aiuto ai verseggiatori, che non un lavoro relativo a quei due; e ciò secondo il carattere che assunsero i primi spogli lessicali e grammaticali che si fecero dei classici scrittori. Aggiunge pure un elenco delle rime sdrucciole (*sdrucciolanti*), non iscevro di spropositi, ma per le quali ho fiutato che guardò al Sannazaro, senza nominarlo. Nella fraseologia son trascritti tanti versi, che potrebbe forse dar luogo a una collazioncella per il testo della Commedia. Per lo zeta, manca ogni distinzione ortografica che ricordi quella del Muzio e degli altri, e manca ogni cura di sceverare comunque le serie: p. es. stanno insieme *contezza* e *olezza*. Evidentemente l'autore nulla si proponeva

di far trasparire, nulla sapeva; e chi si fosse fidato ai suoi accozzi di parole tolte promiscuamente, e per una volta tanto, dai varii luoghi di Dante e Petrarca, per giunta commisti insieme, avrebbe rimato trasgredendo senza scrupolo la vera norma dei due poeti. Se nel registrare alcune rime dantesche in *alza* e simili (carta 27) ha la premura d'avvertire che il Petrarca non gliene dà, ciò non ha niente da fare con la nostra questione. Il trovarvisi come buone rime a *creda* e *preda* un *freda* e *raffreda*, indizio com'è di venetismo (benchè *fredo* pare sia anche pistoiese), confermerebbe l'attribuzione al veneziano Liburnio (1474-1557), o ad uno che molto guardasse a lui [1]).

---

1) Relego in nota alcuni piccoli avanzi degli spogli miei ed altrui. — Il sospetto venutomi dalle rime del Soldani, che *bischizzo* fosse pronunziato piuttosto con la sonora, mi s'è dileguato, per averlo visto con la sorda nel Rimario dello Stigliani, e per essersi verificato dallo Zaniboni che il Soldani usa promiscue le rime. — Esso Stigliani fu il primo ad accorgersi di *razzo* (*razo*); ma a *razza* (stecche delle ruote, o pesce) non badò. Tirò in ballo, tra le rime di sonora, il nome *Prezza*, d'un paesello del territorio sulmonese; che io credo sia da praedia. — Il Cittadini (p. 258 dell'ediz. Gigli) sembra consideri come sordi *bozza* e *abbozzo*. — Di *sozzo* con la sorda sempre nuove conferme, come le rime del Lippi e del Filicaia, del Pulci anche nella *Beca*, e la seconda testimonianza del Ruscelli: *De' commentarii della lingua italiana*, Venezia 1581, p. 503. S'aggiungano, per quel che possan valere, due *sozzo* in rima con *bacherozzo* nel Dizionario del Tommaseo. — Di *verdemezzo* e di *ghezzo* son sempre più sicuro che avesser la sorda; e pel secondo abbiamo l'attestazione del Cittadini. — Notevole che *orza* e *forza* non solo rimano nel Boiardo, ma il

Nell'*Occhiale* del solito Stigliani (Venezia 1627, p. 418-20) v'è una buona carica contro il Marini, a cui rimprovera d'aver rimato *aguzza* con *ruza*, tacciandolo di sproposito non minore che se avesse rimato *pozzo rozo*, *bellezza batteza*, *dirizza armoniza*. Dice tale « abbagliamento proceduto dal non aver l'autore udito pronunziar *ruza* alla viva voce de' Toscani, ma averlo solamente letto ». Osserva non potersi nemmeno « scolpare coll'opinion del Salviati », poichè il Marini stesso seguitava pur a scrivere *mezo rozo orizonte razo* ed infiniti altri. Quella rima dunque è « fallo puerile, e non minor di quello del Sissa, ch' accordò *mediocre* con *offre*, overo di quello del Vannetti, ch'accordò *capre* con *squadre*, overo di quello del vulgo, che tutto il dì ne suol fare, e mettergli in proverbio, come

Berni li lascia intatti, secondo lo spoglio dello Zaniboni. — Il vezzo fiorentino di pronunziare *vizzio* e sim., ai tempi del Salviati non dovrebb' essere nato ancora, per quanto può rilevarsi dalle sue parole. Eppure Orazio Lombardelli, di pochi anni minore, già lo scusava come un *abuso di pochi* Fiorentini; e forse egli, sanese ma indulgente a Firenze, volle rimanere al disotto del vero. E poco appresso il fiorentino Buonmattei (1581-1647), col disapprovare *giustizzia* ecc., ci viene a dare un'altra attestazione. Finalmente, da rime che si trovano nel Menzini, nel Lippi, nel Forteguerri, quali *strazzi* o *topazzi* con *pazzi*, e *uffizi sacrifizi vizi* con *schizzi* o *attizzi*, risulta chiara pe' tempi loro la pronunzia fiorentinesca, e il suo tentativo di far capolino nella letteratura. Il quale mette in impaccio i loro editori, che non sanno se scriver *vizi* o *vizzi*. Dante, Petrarca, Ariosto, Tasso, avrebbero inorridito di simili cose.

è, verbigrazia, *Giugno, Luglio, Agosto, Donna mia non ti conosco,* e quell' altro in ispagnuolo *Quando aze viento, aze mal tiempo* ». Altrove (Tavola Settima) gli rimprovera d'avere scritto *ruzzare*, oltrechè *lezzo* per *lezo*.

Lo Stigliani ebbe a lottare contro i tanti patiti del Marini, tra cui Girolamo Aleandro il giovane. Una lunga replica a costui è in un'opera in due volumi rimasta inedita, che si conserva nella Casanatense. Vi fui richiamato da un cenno che è a p. 141 del volumetto di Mario Menghini sullo Stigliani. Anche codesto manoscritto, grazie alla condiscendenza del Giorgi, potei averlo a mia disposizione nella Nazionale di Napoli, e vidi quante belle cose se ne potrebbero cavare. Qui non posso smaltire, se non in parte, nemmeno le poche di cui presi nota [1]. L'Aleandri aveva invitato i lettori a ridere « che vengano uomini di Matera ad insegnare a' Fiorentini la lingua Toscana, con voler che la parola *ruzzare* sia barbarismo ogni volta

---

[1]) Incidentemente (t. I, c. 633) dà un' etimologia di *mascherare,* che non ho vista mai altrove, e che in tanta incertezza in cui viviamo circa l'origine del vocabolo non mi sembra inutile offrire alla meditazione degli etimologi. Lo Stigliani vi ravvisa un MASCULARI, accennante alle donne che sulla scena o nei bagordi carnevaleschi si traveston da maschio. Il lessico latino ci dà il MASCULARE d'un glossario, e il MASCULATA di Apuleio in uso botanico, oltre l' EMASCULARE di Apuleio e di Servio, e l' EMASCULATOR di Apuleio, e il COMMASCULARE di Apuleio e Macrobio. Il basso lat. MASCA, strega, e MASCUS, potrebbero rappresentare una riestrazione, fatta alla buona, da MASC-ULUS.

che si pronunzi e si scriva con due zete nel modo c'hà fatto il Marini, conformandosi con essi Toscani ». Lo Stigliani finisce col rintuzzare (a carte 277 del primo tomo) codesta scempiaggine, osservando che il Marini, col rimar *ruzza* con *aguzza*, rende indubitato ch'egli le abbia così attribuito la zeta aspra. « Il qual mio detto », soggiunge, « non contradice altrimenti a' Fiorentini, che tutti in questa parola pronunziano dolce la zeta, e la pronunziano non raddoppiata, ma doppia da se; ma contradice al Salviati in quanto solo al doppiare il carattere nella scrittura ». Sennonchè ci arriva dopo che s'è lungamente indugiato a difendere un'accusa già da lui stampata contro l'*Adone*, che cioè questo peccasse e di barbarismo grammaticale e di barbarismo poetico, contenendo in sè tutti gl'idiomi d'Italia e poco meno che d'Europa « e particolarmente il Napolitano ». Fra altre cose scrive che in Italia « non è autorevole se non il solo Toscano, e gli altri son rifiutati e imperfetti », e solo in toscano « si scrive senza barbarizare » e, ancorchè si dovesse applicar la dottrina di Dante circa il volgare illustre, si dovrebbe prendere dagli altri linguaggi italiani « cautamente, capando il buono ed il meglio e non la feccia ». Poi nota felicemente che la favella italiana va divisa in due: quella del *Mi* e quella dell'*Io;* la quale seconda si parla in tutta la parte stretta d'Italia e nelle isole. La prima si può dir lombarda e non si suddivide, la seconda si divide in quelle della Toscana e del Regno; sicchè gl'idiomi italiani sono in tutto tre: Lombardo,

Toscano e Regnicolo. Quindi procede a un' ulteriore suddivisione di ciascuno. A carte 33 o 34, e 102, del secondo tomo, tocca di *sozzo* come di voce che si pronunziasse tuttora con la sorda. Lasciando il dispiacere che possa farci il ricordo delle aspre polemiche a cui i nostri vecchi inclinavano, ma bello è vedere questo Meridionale così bene affiatato con la toscanità, ed in possesso d' un criterio filologico e letterario così sicuro. Oggi la cosa può parere alquanto ovvia, ed allora non fu troppo rara; ma vennero poi tempi in cui le regioni d'Italia furono ben altrimenti separate, ed io che di quei tempi ho visto se non altro la coda, sento, lo confesso, una particolare commozione nel ripensare a quello Stigliani, che splendeva nel tramonto d'una Italia ancora non in tutto disunita, e sembra splendere nell'alba della novella Italia unificata!

APPENDICE

L'ETIMOLOGIA DI *SOZZO*

Sucidus non avrebbe dato l'-*ó*-, che al più si spiegherebbe con succidus, che però alla sua volta difficilmente avrebbe tollerata la metatesi. Ma poniam pure che da un **sóccido* s'avesse un **sóddicio*, con baratto d'intensità tra le due consonanti, o che l'obiezione della vocale potesse eliminarsi invocando l'influsso analogico di sus suis, secondo propose il Meyer-Lübke, cui era piaciuta la mia spiegazione di *spòrco* da spurcus per influsso di porcus; e' resta sempre che la degenerazione delle consonanti, della quale si credeva prototipo *dozzina*, non è, a parer mio, sicuramente attestata. Penso che *dozzina* sia voce importata dalla Francia (fr. *douzaine*, prov. *dozena*); il che è intrinsecamente ben verosimile per un numerale più usuale degli altri nelle contrattazioni mercantili anche coi lontani, e sembra poi confermato dalla qualità e dall'età non molto antica degli esempii che il vocabolario ne reca, il primo dei quali par sia del volgarizzatore di Filippo Villani. Al più potrebb'essere indigeno dell'Italia settentrionale, o d'una sua parte. E sarebbe anche da studiare il possibile influsso spagnuolo (*docena, docenal*), che sia sopraggiunto, in età più tarda, a corroborare il francesismo e influire per conto suo. Certo francesi e ad ogni modo non

indigeni sono i *doze dozi* di vecchi testi sanesi [1]. Pure per il suffisso è da studiare *dozzina*, chè, accomodato così nella Toscana al proprio ambiente, e fatto anche *dozzana* a Napoli (fr. *-aine*), nell'Italia superiore è *dozena*, che poi per un esempio del Bembo fa capolino nel vocabolario della lingua. E vien da pensare all'oscillazione che fin nell'italiano letterario si ha per un altro numero essenzialmente internazionale e interregionale, ossia *quarantina* e *quarantena*; dove la seconda figura, più fortunata appunto nel significato più tecnico, puzza, non men che di pestilenza, di veneziano e di spagnuolo. Insomma, di schietto conio toscano non c'è stato mai altro che *dodicina* [2], che i lessici danno da un lato come arcaismo e dall'altro come neologismo popolare (Petrocchi). Anche fosse stato tratto ad abbreviarsi dalla monotonia delle due prime sillabe, la quale invece non ha luogo in *quindicina*, se ne sarebbe avuto, credo, un * *doccina*, o al più, se si vuole, * *doggina*, a tacer qui del summentovato *docina*. Ora, scrollato l'esempio che pareva tipico, quali altri restano?

Su *lazzo*, che si vorrebbe da *acido* con l'articolo agglutinato, c'è ancora da saperne il netto. Certo è d'origine araba *azzeruola* e *lazzeruola*, onde *lazzo* per *acidetto* potrebbe così metter capo all'arabo [3]. E quell'altro

---

1) Possono invece esser sincopi indigene *doci* e *docina*, registrati da Hirsch, *Lautlehre des Dialects von Siena*, p. 59.

2) E il *dodicino* fu antica moneta di Firenze. Ad esso più che mai sarebbe toccato di ridursi a * *dozzino*, se una tal riduzione fosse della fonetica locale!

3) La Crusca e il Petrocchi gli ascrivono la sorda, ma il secondo lo qualifica « termine letterario »; il che importa la possibilità che la tradizione della genuina pronunzia si sia spezzata. Era, del resto, naturale che prima o poi lo zeta qui

lazzo che val *burla* e *scherzo*, si ridurrà allo spagnuolo *lazo*, laccio, inganno, artificio, astuzia [1]). E più ancora vi sarebbe da studiare, se ve ne fosse il modo, sui sostantivi pistoiesi *frazzo*, avanzo d'una cosa, col derivato *frazzame*, e *fràzio*, odore forte di vino alterato o d' altro. Il Petrocchi li scrive con lo zeta sordo, e questo

s' inasprisse, poichè così veniva a farsi più espressivo dell' idea di asprezza. Iacopone mette *lazzo* in rima con *sollazzo*, e Federigo Nomi (secolo XVII) con *imbarazzo*. Una rima del *Pataffio* non la posso ora verificare. Ma chi si fiderebbe di tali spie? — In *lazzeruola* -*uolo* era inevitabile che si finisse col vedere una delle solite forme diminutive come *punteruolo*, mentre in effetto il finimento del vocabolo non fa che riprodurre quello dell' etimo arabo *az-zárôra*, sp. *acerola*. Se poi la voce araba sia alla sua volta un latino * a c e r u l a (!), è un' altra questione: se tal fosse davvero, vuol dire che il termine romanzo sarebbe tornato per un felice caso a un diminutivo originario. Certo è che quando si disse *azzeruola* ecc. ci si mise subito l' idea e la forma d' un diminutivo, ingenuamente. Era facile quindi estrarne un positivo *lazzo*. *Lazzeruolo* aggettivamente usato, e *lazzetto*, sembrerebbero le tappe intermedie tra *lazzeruolo* sostantivo e *lazzo* aggettivo; sebben ciò non possa affermarsi risolutamente di *lazzetto*, non sapendosi abbastanza circa l' età e la diffusione di esso. Ma che *lazzo* derivi dal nome del frutto, ne è indizio anche che si trova riferito unicamente ad altre frutta, come mele, cornie, sorbe, o ai rispettivi alberi, oltrechè qualche rara volta a senso traslato. Ed è notevole che in qualche parte della Spagna *acerola* è passato a significar la sorba; ciò che fa ripensare ai *lazzi sorbi* di Dante.

1) Il che nell' esempio del Lippi, « E col lazzo del Piccaro spagnuolo Che dalla mensa vuol tutti lontani », si tocca con mano addirittura; e già se n' accorsero le *Note al Malmantile*. — Naturalmente lo spagnolismo assunse in Italia, mercè i commedianti e le maschere, un senso più tecnico e vivace, cosicchè la Francia ebbe a prender da noi il suo *lazzi* o *lazzis*.

dà un altro colpo alla lor pretesa importanza. In *frazzo* lo scriveva sonoro il Flechia (Arch. Gl., II, 325 n.), che lo voleva da *fradicio* per *fracido*, e così in *fràzio* il Caix (*Studi di etim.*, p. 108-9), che si riferiva al Flechia, come a entrambi poi il Canello (Arch. Gl., III, 398). Il Meyer-Lübke (*Italien. Gramm.* 69) v' aggiunse *muzzo*, traendolo da mucidus. Non si sa come pronunziarlo, perchè non è dell' uso vivo e risulta da quattro esempiucci di tre umili testi scientifici (Crescenzio volgarizzato ecc.). Bisognerebbe tuttora indagare, anche qui se ve ne fosse il modo, sull' estensione di quest' aggettivo nel tempo e nello spazio, sul suo preciso significato, e sulla sua vera provenienza geografica, per vedere se a caso non fosse piuttosto un * muceus.

Ecco dunque che siam ridotti a pochissime parole, o stracariche di dubbii, o sicuramente alienigene, e quanto mai inette a servir di sostegno a una legge fonetica: ad una legge che avrebbe dovuto poter dare all' occorrenza anche nientemeno che un * *mezzina* per *medicina* [1]). E ad ogni modo, dovendosi ora muovere da un *sozzo* con la sorda, l' etimologia sarà da cercare per altre vie;

[1]) A questo proposito devo richiamare le profonde ricerche dello SCHUCHARDT, il quale (*Romanische Etymologieen*, I, p. 41) anch' egli esprime sospetti conformi, se non identici, ai miei. Ma non ho ora l' agio per istudiare le conformità e le divergenze fra noi, e alla sua indulgente amicizia chiedo un differimento. Solo, m' è caro di poter trascrivere questi due periodi: « Aber wenn ich auch zugebe dass aus *d'c* eine stimmhafte Konsonanz hervorgehen kann, so frage ich doch warum hat das Toskanische nicht *fraggio* * *soggio* * gebildet? *Dozzina* für *dodicina* betrachte ich als eine Lehnwort aus dem Norden; es würde also höchstens beweisen dass auch jene Formen entlehnt sind. »

nelle quali auguro ai migliori d'avere miglior fortuna. Io avventuro qualche riflessione.

Sia pure che il francese *surge*, epiteto della lana che anche in latino si diceva sucida, possa trarsi da quest' ultima base coi modi indicati dal Paris (Romania VII, 103), come l'arcaico *mirge* da medicus [1]). Ma il termine italiano, nonostante l' affinità dei significati, non vi può stare insieme, nè derivarne, chè in tal caso avrebbe forse sonato **surgio* o **suggio* [2]). Come non può stare insieme con lo spagnuolo *soéz sohéz*, basso, indegno, di poco valore; del quale io credo che avessero piena ragione gli etimologi indigeni a derivarlo da *hez*, feccia,

---

[1]) Il Boerio traduce il veneziano *lana greza* con *lana soda e sudicia*. Non è che una perifrasi con cui si sforza di definire la lana che pure toscanamente si chiama *greggia*, e adopera *soda* nel suo senso ordinario sol per indicare la compattezza, l' agglomeramento, i nodi della lana sporca e sudaticcia. Può non esser vano qui un parallelo dantesco (Par. XXVIII, 58-60): « Se li tuoi diti non sono a tal nodo Sufficïenti, non è maraviglia: Tanto per non tentare è fatto sodo ». Ossia il *nodo*, il problema filosofico, s' è fatto *sodo*, duro e aggrovigliato, per non essersi mai tentato di scioglierlo.

[2]) Cfr. Caix, op. cit., p. 23-4, per *foggia foggiare* da *forge forger*. — Del resto, quel *surge* sembra una parola senza storia : il Littré cita solo un basso latino *lana surgia* del secolo XV. Mi chiedo se non potremmo rifarci al classico sūra, benchè parola isolatissima e senza tracce popolari nel neolatino. Da un * surica, che avrebbe detto come la lana greggia sia quasi polposa o carnosa, si sarebbe avuto *surge*, come *serge* da *serica*. O, volendo schivare questo parallelo che presenta anch' esso i suoi problemi, si potrebbe partire da un surdea da sūrdus per * sūridus. O pensare a niente più che sordidus, magari fuso con sucidus; chè, a dir vero, tutto mi par meglio che ammettere un * sudicus per sucidus.

sicchè sia un sub-fece aggettivato, com'è sostantivato *socolor,* pretesto, sub-colore. Non è necessaria nè plausibile la sostituzione del Diez, che avrebbe preferito farne un riflesso della forma nominativale suis (per sus) di Prudenzio. Oltre il resto, si sarebbe allora avuto al più * *suéz,* come *fué* da fuit, non già *sohéz* 1). Così, il nostro *sozzo,* disimpacciato di legami stranieri 2), è almeno un problema meglio circoscritto. Scaccio la tentazione di foggiarmi un * insuitiare, imporcare, da cui tutto il resto s'estraesse, o anche un semplice * suitiare; benchè non sarebbe il finimondo: (suppergiù cfr. *fosti* fuisti). Ci vorrebbe proprio un bel * suteus, da far il paio con puteus, ma chi ce lo dà? C'è bensì il classico luteus, fangoso, infangato, di vil prezzo (da non confondere con luteus, giallo); e volgendo anch'io il pensiero alla sus, anzi alla lutulenta sus oraziana, oserei chiedere se nella parlata d'una zona della romanità italica non si fosse luteus volto a * suteus, quasi combinandosi con la sue, con la sucula, col suculo, con la sucerda, sterco suino, a tacer di subare, essere in caldo. Così ci spiegheremmo che mentre si ha

---

1) Per la stessa ragione respingo il pensiero venutomi di postulare un * *suities,* porcheria, voltosi a uso aggettivale; nonostante che in tal modo *soéz* avrebbe ritrovata la più naturale sua compagnia, dei tanti astratti come *durez, canez,* costituenti la maggior parte delle voci spagnuole così terminate. E nemmeno posso accettare il * sudìcius, del Paris, mentovato dallo Schuchardt (p. 34), giacchè non saprei quale sodisfacente parallelo si potrebbe allegare, soprattutto per la perdita della vocal finale. Difficilmente si sarebbe avuto altro che * *suizo.*

2) Sul portoghese *sujo sujar* v'è ancora da studiare, circa i possibili rapporti col fr. *souiller* o con *surge,* e coi pochi esempii come *manojo sobejo* (cfr. *Manualetti* Monaci e D'Ovidio, II, p. 13).

lòto (lutum) e *lotame lotare lotatura lotoso* ci manchi * *lozzo*. Può solo obiettarsi, a me come a chiunque ricorra a sus, esser cosa singolare che un vocabolo destinato a sparire nel neolatino, e a cedere interamente il posto ai sinonimi *porco troia* e simili [1]), avesse la forza, *in articulo mortis*, di lasciar traccia di sè in un aggettivo. Forse sarebbe più semplice pensare, invece o insieme, ad una combinazione di luteus con sucidus.

Ma più semplice di tutto potrebb'essere il muover da un * succeus (per sucidus) da succus [2]). Toscanamente avrebbe dovuto dare * *sóccio* (come *moccio*), ma, riuscendo a *sózzo* in altri territorii italiani, si sarebbe sotto questa forma diffuso nel toscano. Un caso simile a quello che additai in *pettegolezzo* (*-eccio*), venetismo in origine (Romania XXV, 301); con vicenda uguale anche per il degenerare da ultimo, nel pretto toscano, in sonora la sibilante sorda. Sennonchè a quali di quei territorii ricorrere? Nè so nè potrei subito ricercare. Il veneziano, che sarebbe per tante ragioni il più desiderabile, ci dà, stando al Boerio, *sózzolo*, lordura e pillacchera, *sozzoloso*, *insozzolà*, infangato. È poco; ma la stessa limitazione di senso, come la forma di diminutivo e la funzion di sostantivo, ignote entrambe nel toscano, potrebber significare indipendenza piena, e magari un'antichissima efficacia sul toscano stesso. Dall'antico genovese si ha *sozo* [3]). Dal napoletano dei *Bagni di Pozzuoli*

---

1) Cfr. DIEZ, *Romanische Wortschöpfung*, p. 45.

2) La mia base non è da confondere con quella posta dal Diez, * sucius, cioè sucidus col *d* caduto; benchè entrambe vadano incontro a identiche difficoltà ulteriori.

3) Arch. Gl., X, 150. Nulla significa la grafia, poichè gli stanno insieme da un lato *brazo, piaza* e sim., e dall'altro *asazà, sezo* e sim.

si ha *suço* (v. 356), che il Percopo nota rispondere al *turpis* del testo latino. Il napoletano odierno ci dà *zuzzo, zuzzuso, nzozzire, nzozzuto*. L'abruzzese ci dà *zzòzze*, materia semiliquida imbrattante, che forse non ha nulla da fare col caso nostro, e andrà col toscano *zòzza*, di cui il Caix sospettò l'origine greca: come ci dà *lòzze*, morchia, che il Finamore riconnette a lotium, orina, non a luteus, a cui è più verosimile che risalga.

Però bisognerebbero indagini topografiche, poichè, se dovessi stare subito alle mie reminiscenze, direi che in molte parti d'Italia il vocabolo *sozzo* sa oggi di letterario. Ma alla fin fine non è a dimenticare che *sozzo* * succeus entrerebbe a far parte di tutta una serie, qual è quella di *popolazzo, terrazzo, paonazzo, cagnazzo, brunazzo* (Boccaccio), *codazzo* (Berni ecc.), *mogliazzo* (Fra Giordano, Sacchetti ecc.), *vignazzo, corazza, galeazza* (specie di nave), *spogliazza, carrozza, baciozzo* e sim., *peluzzo, merluzzo* (per *merletto*) e sim., *merluzzo* (arc. *merluccio*, pesce), *fazzoletto*, e *calza, lonza*. Parecchie di codeste voci io le suppongo venete: *popolazzo, codazzo, terrazzo, paonazzo, galeazza*, ribadito anche dallo spagnuolo *galeaza*. Per un vocabolo politico, o edilizio, o dell'arte e commercio dei colori e d'altro, o della navigazione, l'influsso veneziano è più che mai legittimo. S'intende che non escludo la più o meno concomitanza possibile d'altri aiuti galloitalici, in ispecie romagnuoli ed emiliani. E così, bolognese ancor più che veneto sarà forse *cagnazzo* [1]. *Corazza* sarà transalpino, provenzale in ispecie, non senza la trafila o l'aiuto veneto-lombardo e spagnuolo. Un quissimile si può dir di

---

[1]) A Bologna, stando al lessico di C. E. Ferrari (1853), varrebbe tuttora e *cagnaccio*, e *da cane* o *simile a cane*, e *crudele*.

calza, con tutta la famiglia ond' è parte, chè, mentre ha un' aria tanto paesana ed ha mandato sue propaggini altrove (fr. *caleçon*), non gli disconviene l' influsso transalpino (prov. *caussa calsa*, sp. *calza*) e veneto e d' altre regioni italiane; trattandosi di cosa attinente al vestiario, persino alla cavalleresca armatura, e soggetta all' esportazione e alla moda. Certo è che stuona da *calcio* anche a Napoli, e in tutti i dialetti dove il riflesso indigeno dovrebbe sonar * *calcia caucia* ecc.; la quale generalità dell' eccezione suol essere indizio d' accatto, come si vede in *maglia*. Bensì ricordo d' aver udito dalla plebe pisana *calcerotto* anzichè *calzerotto*, e non so quale interpretazione o valore storico gli si debba assegnare, ma sempre è degno di nota. Per *lonza* il Parodi ha pensato a Pisa e Lucca [1]) e forse a più lontani paesi, cosa naturale per una fiera esotica: se pur non sia addirittura un vocabolo orientale [2]). *Spogliazza*, in quel suo senso che implica solenne castigo con le percosse, può far pensare a molteplice storpiatura dello sp. *espolazo*, colpo di sprone. *Carrozza*, che non risale più sù del Rinascimento, e da noi e in francese, parve già al Tommaseo cosa non toscana, e se non può far troppo pensare proprio alla Venezia dei gondolieri, avvia verso tutta la regione, e forse più ancora alla Spagna. Pei diminutivi in *ozzo* e *uzzo*, pure d' intromissioni dialettali dovrà trattarsi, come già notò il Meyer-Lübke. Per *merluzzo* non giova Venezia, che preferisce dir *lovo* (lupo di mare), o gioverà lo sp. *merluza*, e ad ogni modo è voce marinaresca, per la quale è ovvio che una forma più o meno esotica abbia soppiantato il toscano *merluccio*: come forse in Francia *merluche*, anzichè riverbero

---

[1]) Bullettino d. s. d. i., III, 25.

[2]) Cfr. i miei *Studii s. D. Commedia*, p. 585-6.

della forma italiana in *uccio,* implicherà la concorrenza, secondo il Darmesteter, della forma dialettale piccarda con la pretta francese *merlus.* Non va *fazzoletto* più su del Rinascimento, benchè in testi toscani si abbia un più antico *fazzuolo:* ma nel senso di moccichino il vero toscano è *pezzuola,* come il vero meridionale è *muccaturo,* e in ogni senso è certo un' infiltrazione da altri dialetti d' Italia. Il Salvini lo addebitava a Roma, mentre il *fazzuol* farebbe pensare a Venezia. A buon conto, in quella parte dell' Italia meridionale ove si dice *faccia* e non *fazza,* è ovvio sentir *faccioletto:* non però a Napoli ov' è piuttosto *falzoletto!*

In conclusione, con tutta una tal comitiva può ben anche andare *sozzo* sŭcceus; e se si stenta un poco a riconoscerlo, gli è solo perchè non si tratta d' un sostantivo o d' un suffisso, ma d' un aggettivo. Sennonchè i termini ingiuriosi facilmente emigrano.

SULL'ORIGINE DEI VERSI ITALIANI *)

Una recensione che scrissi su una Memoria del Ramorino [1]) l'avevo lasciata, come d'altre mie quisquilie soglio fare, in disparte; mancandomi il tempo d'investigar molti particolari e di andare ben rifrugando tutta la letteratura dell'argomento. Ma dipoi un ardito lavoro del Lattes [2]), e una molto assennata recensione datacene dallo stesso Ramorino [3]), m'hanno condotto a disseppellire il mio

*) Dal *Giornale storico della letteratura italiana*, vol. XXXII; anno 1898.

1) *La pronunzia popolare dei versi quantitativi latini nei bassi tempi ed origine della verseggiatura ritmica*, Torino, Clausen, 1893 (dalle *Memorie della R. Accademia di Torino*).

2) *Studi metrici intorno all' iscrizione etrusca della Mummia*, Milano, Hoepli, 1895 (dalle *Memorie del R. Istituto Lombardo*). Sarei ben lieto di consentire pienamente con un amico tanto erudito e sottile, ma ciò mi torna impossibile; nè dico della parte etruscologica, in cui egli è maestro ed io non debbo entrare, ma dei corollarii circa la genesi dei ritmi volgari, che egli presenta con tanta modestia e tanta insieme esuberanza di dottrina.

3) Nella *Rivista di filologia classica*, XXIV, 254-62.

scritterello, ed a chiedermi se io non possa pubblicarlo, così imperfetto com'è, facendo assegnamento sull'indulgenza degli studiosi più competenti. Ai quali forse non dispiacerà che altri dia loro occasione di correggere i suoi errori, che posson essere gli errori di molti. Ecco dunque, con qualche ritocco e giunta, le mie pagine. Il soggetto è interessante non meno pei cultori delle cose neolatine che per quelli delle latine; è pieno d'incertezze, irto di congetture troppo baldanzose, di argomentazioni troppo leste, di sottigliezze imponderabili, e talora affogato dall'eccesso stesso dell'erudizione. Una critica senza preconcetti, poichè muove da uno che non s'era mai pronunziato sull'argomento, può giovare a qualcosa.

I.

L'attraente opinione di parecchi dotti italiani e stranieri, che la verseggiatura ad accento fosse abantiquo indigena dell'Italia, e che, sopraffatta quasi interamente nei tempi classici dalla versificazione metrica tolta ai modelli greci, rialzasse il capo quando la coltura romana languì e il volgar latino cominciò a trionfare della lingua de' classici, aveva perduto molto del suo credito. Il saturnio, in cui avevano vagheggiato una veneranda reliquia di quella versificazione indigena e come il pròavo dei ritmi neolatini, fu da altri investito col convincimento sempre più fermo d'avervi a scoprire uno schema quantitativo; il che non era poi altro che un ripigliare

le tradizioni degli stessi grammatici latini. Ora si vede che alcuni valenti son ritornati con gran fiducia al saturnio accentuativo [1]). Non pretendo nè punto nè poco di risolver io così spinosa questione [2]). Quel che mi preme è di protestare vivamente contro il postulato da cui i più dei fautori del saturnio accentuativo mossero e muovono; il quale è che al latino la versificazione quantitativa non s'attagliasse tanto quanto al greco, e quindi solo per imprestito dal greco gli si attaccasse un bel giorno alla meglio, ovvero che così pel greco come per il latino il verso quantitativo fosse un'invenzione artificiosa e non il vero amore dell'orecchio greco e italico. No; il verso quantitativo era il più amabile a quell'orecchio. Ma limitiamo il discorso al latino. Per l'esametro, pel saffico, per ogni metro classico insomma singolarmente preso, l'imprestito dal greco è evidente; ma pel verso quantitativo in genere

---

1) Dei più acuti e destri è il Lindsay, nei due suoi bellissimi articoli *The saturnian meter* inseriti nell'*American journal of philology*, vol. XIV.

2) Ma quando lo stesso Lindsay, costretto, perchè i suoi schemi tornino, a supporre che prima dell' accento vero della parola se ne avesse talora anche uno secondario con gran rilievo, viene in certi versi ad accentuare à t r ó c i a p r ì m á r i u m e sim., confesso che il caso mi pare disperato. A codesto tedesco o anglosassone, magari rovesciato, il mio senso italiano ripugna; e sciogliere un nodo con siffatti arbitrii mi pare non sia che un tagliarlo. Del resto già obiezioni simili avea mosse al Thurneysen il Cocchia nel cap. VI della *Rassegna critica* ecc., inserita nella *Rivista di fil. class.*, a. XV: capitolo per più rispetti eccellente.

non si può dire altrettanto, ed il dirlo è un asseverare quello appunto che bisognerebbe dimostrare! La struttura dell'idioma latino conduce anzi a supporre il preciso contrario. Nel linguaggio latino era nettissima e natìa la differenza quantitativa tra le vocali. Tutto lo dimostra nell'àmbito della stretta filologia latina, o in quello della comparazione indoeuropea; e la grammatica romanza lo conferma splendidamente, col mostrare come le differenze qualitative tra le sue vocali echeggino ancora le differenze quantitative latine. I dialetti italici (poichè anche il saturnio italico è venuto sempre più in ballo), non foss'altro per certe norme grafiche in cui oltrepassarono la diligenza del latino nella notazione delle vocali lunghe, riconfermano pure che nel sentimento della quantità tutta l'Italia antica non fu inferiore alla Grecia. Si stiracchino dunque come si vogliono i poveri saturnii superstiti, che non da uno ma da cento Procusti implorano ormai pietà, ma il loro scempio non sia legalizzato con un principio, più o meno esplicitamente invocato, il quale non è scritto in alcun codice di linguistica o di filologia. Parve orrido il saturnio a fronte de' bei metri greci, ma quell'orrore può conciliarsi così con la sua pretesa qualità meramente accentuativa, come con quella di verso a quantità che desse suono men grato dei greci, anche perchè meno sapientemente maneggiato dai Romani ancora rudi.

Solo il fascino che inevitabilmente ha sugli spiriti la speranza di ricollegar il verso neolatino al sa-

turnio, è la vera ragione, meramente soggettiva benchè non degna di disprezzo nè infeconda di sforzi ingegnosi, per la quale si cerca di mostrar accentuativo il saturnio. Una ragione intrinseca, attinente alla natura della lingua, parliamoci chiaro, non solo non v' è, ma v' è in senso opposto. Chi si figura che alla bonomia dei prischi Latini dovesse quadrar meglio il bonario verso ad accento o riuscir impacciosa l'artificiata misura della quantità, commette un ingenuo anacronismo, non dissimile da quello d'alcuni linguisti che immaginarono come alla plebe latina la distinzione delle flessioni dei casi dovesse tornar in ogni tempo affannosa. Il vero è che tutto ciò che divenne un affannoso artificio allorchè sparì dalla lingua viva e fu tenuto desto sol per isforzo di coltura, era stato semplicissimo, naturalissimo, comodissimo, popolarissimo, finchè fu proprio dell' uso vivo. Un qualunque tanghero dei tempi di Cicerone sentiva la quantità latina meglio del Quicherat, come distingueva i casi meglio del Kühner. E il verso quantitativo era il più naturale germoglio, per lui, della lingua che gli risonava sul labbro e nell' orecchio.

Può parer singolare che ci si scalmani a ribadir principii così evidenti, ma vi siam tratti da una cosa ancor più singolare: dal vederli rimessi in questione, con un poco felice ritorno alle affermazioni del Du Méril e di altri. Si vedono anche filologi di professione sostenere o consentire che l'introduzione dei metri greci in Roma fosse causa della restaurata quantità delle vocali latine, e ciò

mi riesce intollerabile. Restaurata! e da qual danno? E v' è stata mai una soluzione di continuità fra la quantità indoeuropea e la latina classica? Nella fase preistorica o nell' arcaica del latino la quantità s' era rallentata? E com' è allora che la prosodia latina presenta in infinite parole e forme una corrispondenza esattissima con la greca e con l' indiana? Se noi ancora distinguiamo *nuòvo* da *dóno* e sim., gli è che i nostri padri seguitaron sempre a distinguere nŏvus (νέος, sscr. nă vas) da dōnum (δῶρον, dānam). Se la tradizione si fosse spezzata un momento, chi la raccapezzava più? Non c' è dubbio; quando i metri greci furono presi a imitare in Roma, la quantità era tuttavia nelle condizioni più floride, e, se c' era da fissar meglio letterariamente qualche singola voce o forma, che cominciava ad essere incerta nell' uso parlato tra il fonema tradizionale e un fonema neologico, o da disciplinare certe oscillazioni di fonetica sintattica, o da raffrenare l' abuso di certe licenze metriche, nulla però v' era da restaurare in grande. Se il verso quantitativo non fosse stato confacentissimo all' orecchio romano, non si capirebbe come di punto in bianco i metri greci potessero in Roma riportare una vittoria così piena, anche nella commedia. O il saturnio dunque non era stato altro che una men bella applicazione dello stesso principio quantitativo, o, se pure fosse stato accentuativo, bisognerebbe poi dire che i Romani ci si trovassero a disagio, e non volessero sentir di meglio che di surrogarvi metri quantitativi com' erano i

greci, perchè più perfettamente rispondenti all'indole della favella latina.

Ad ogni modo, finchè s'è voluto immaginare che il saturnio fosse ad accento; che un rivoletto della indigena poesia accentuativa, della quale esso sarebbe stata la manifestazione arcaica, seguitasse a scorrere sotto la gran crosta della verseggiatura ellenizzante, e ogni tanto ne spicciasse qualche zampillo nelle poesie plebee; che il rivolo ricomparisse all'aria aperta e s'ingrossasse alle porte del medioevo; che il nostro endecasillabo così non sia se non una rifioritura della prisca versificazione latina, una specie di ricorso atavistico: pazienza! Ma quando si dice che il nostro endecasillabo è proprio il saturnio [1], cioè che di un verso così poco oscillante nel numero delle sue sillabe qual è l'endecasillabo s'abbia a ripescar l'origine in un verso come il saturnio, che per la sua varietà mette alla disperazione così chi lo vuol misurare ad accento come chi a quantità, sicchè essi tutti han l'aria di chi mandi su e giù un cappello a gibus o di chi suoni un organetto, è per verità un pochino troppo. Sicuro, tra i saturnii ce n'è anche di quelli che arieggiano ai nostri endecasillabi; ma che cosa non c'è tra i saturnii? Ognuno ci può trovare il fatto suo. In fin dei conti i versi, con qualunque sistema sien fatti, si rigirano sempre in un piccolo numero di

[1]) Anche lo STENGEL (*Grundriss d. rom. Phil.*, II^{a}, 19) ha ceduto alla seduzione, che sopra di lui si sarebbe detto non dover aver presa.

sillabe e in un piccolo numero di accenti o di *ictus*, sicchè con un po' di tira tira si vien sempre a capo d'imparentarli, se se n' ha voglia. Ma una dimostrazione più o meno convincente non ha luogo se non a patto che si additino delle congruenze caratteristiche e costanti; e dei rapporti storici, non già meramente schematici. Aritmeticamente, per fare undici basta aggiungere uno a dieci, oppur togliere uno da dodici; ma filologicamente, l'aggiungere o il togliere è un' operazione da legittimare con argomenti molteplici e saldi. Nè è saldo, per esempio, l'argomento che si trae dall'essere il nostro endecasillabo il verso dell'epopea francese, ed il saturnio il verso delle epigrafi laudative, delle tavole trionfali, del carme saliare contenente l'elogio d'illustri personaggi: di cose insomma che rasentavano l'epopea. Qual mai valore si può ascrivere a codesto fatto, se altro verso non v'era all'infuori del saturnio, se il saturnio era il factotum, se per quell' infanzia letteraria esso era quel che è il latte per il poppante o la polenta pel povero contadino? Anzi, non vien fuori oramai un coccio con quattro parole sopra, che qualche erudito non riesca con un po' di sapiente violenza a farne un bel saturnio; e s'è creduto poter ammettere perfin dei saturnii di mero uso mnemonico, quasi preludenti alle regolette del Portoreale! Le cose sono a tal punto che un cervello grosso potrebbe sin credere essersi dimostrato che gl'Italici, se sbadigliavano o starnutivano, lo facessero con ritmo saturnio! E si vorrebbe poi trarre dai generi in cui il saturnio s'ado-

prava un indizio della sua parentela col verso epico francese? E dico apposta francese, perchè il medesimo verso in Italia, se finì col dar la forma all'epopea, incominciò lirico, e nella sua stessa applicazione epica serbò qualcosa di lirico. Sicchè per l'Italia neanche quell'apparente congruenza epica, tra il saturnio e il principal verso romanzo, reggerebbe.

Io dunque riconosco tutta la misteriosa attrattiva dell'intuizione archeologica o mitologica che ravviserebbe nel nostro endecasillabo un rottame d'antichità, ma vedo che la cosa non è punto provata, e che, a ben guardare, risulta a priori improbabile. Tutto induce a credere che il saturnio non fosse che un'elaborazione rozza e molteplice del sistema quantitativo, la quale battè subito in ritirata avanti alle elaborazioni più squisite che dello stesso sistema offeriva bell'e fatte la poesia greca [1]. E ad ogni modo, o fosse a quantità o ad accento, il segreto della sua struttura non è perfettamente svelato, e non ci può dar la chiave d'altri enigmi.

II.

Un'altra opinione, strenuamente propugnata da W. Meyer di Spira [2], è che la verseggiatura ad accento fosse insegnata ai popoli classici, mediante

[1] Al saturnio quantitativo è tornato anche FRIEDRICH LEO: *Der saturnische Vers*, Berlino 1905 (negli Atti dell'Accademia di Gottinga).

[2] *Anfang und Ursprung der lateinischen und griechischen rhythmischen Dichtung*, München, 1885.

l'innografia grecolatina cristiana, dalla innografia cristiana semitica della Siria. Codesta dottrina, che eccede in senso opposto alla precedente, — poichè si figura i popoli classici così stretti al verso quantitativo da non poterlo abbandonare se non per impulsi estrinseci, anche quando le loro lingue, perduta la quantità, non davano più il natural sostegno a quella specie di verso —, non potè riuscire persuasiva; sì per la differenza profonda che è tra i linguaggi classici e i semitici, sì perchè di alcuni poeti cristiani iniziatori della ritmica latina si sa che non avevan conoscenza diretta del semitismo orientale [1]), e sì infine perchè di una vera e propria ritmica, quale l'intendiamo noi, non sembra che il semitismo cristiano desse un preciso modello.

Resterebbe al più da vedere se in via secondaria il semitismo non abbia contribuito a confermar la poesia dei popoli classici nella inclinazione, già determinata ormai da ragioni domestiche, al rinnovamento delle sue forme. Tra l'Oriente e l'Occidente l'immaginativa di molti dotti suol costruire un'alta muraglia, per la quale *nesciat sinistra quid faciat dextra;* e un severo raccoglimento nei proprii confini sembra agli specialisti tanto più opportuno, in quanto che le derivazioni di fatti nostri letterarii dall'Oriente, messe in campo da un'altra

---

1) Per esempio Agostino accenna bensì al vernacolo punico, ma ignorava l'ebraico, come sapeva poco il greco. S'intende che quest'argomento ha un valore molto relativo.

specie di dotti, sono state per solito piuttosto accennate che dimostrate, o più rivolte a colpire una curiosità dilettantesca o una fantastica credulità che non a convincere gli spiriti austeri. Ma alla fin fine i rapporti con l'Oriente, in ispecie pei racconti e le novelle, come per le credenze religiose, e per un certo numero d'imprestiti lessicali, sono indubitabili; così rispetto al semitismo cristiano, come al musulmano. Séguiti dunque a frugare, chi vuole e può, anche su codesta via, giacchè a priori si può ammettere che influssi orientali abbiano poco o tanto cospirato a fomentare la nuova versificazione, in qualsivoglia dei suoi elementi più o meno essenziali. I fatti letterarii sono suscettibili di una paternità molteplice. Anch'io però son lontano dall'aspettarmi su codesta via alcuna scoperta o dimostrazione importante e sicura.

III.

Una terza dottrina, ben più concreta, ben più fondata, è quella per cui la causa vera, la causa o unica o capitalissima, della versificazione nuova, fu la struttura nuova del latino parlato e del romanzo, ossia la mutazione del verso fu il naturale effetto della trasformazione della lingua. È la dottrina più comune, perchè è un portato del senso comune. Difatto, guardando le cose alla buona e collocandosi a una certa distanza dagli avvenimenti, come mai si può mettere in dubbio che, perdutasi la quantità, non dovesse pure la poesia

quantitativa soccombere, e un'altra surrogarsele raccomandata a quei soli elementi della lingua che eran rimasti vitali? Non era l'accento della parola divenuto il vero arbitro di essa? Non doveva dunque finire col restar padrone del campo anche nella versificazione? La metrica fondata sulla quantità poteva bene, anzi doveva, seguitare a coltivarsi per istrascico del passato, simile a quello che teneva in vita il latino medievale. Lo strascico dovè esser così lungo e tenace, per entrambe le cose, da potersi nel Rinascimento aver di nuovo chi foggiasse versi poco meno che degni di Virgilio e di Catullo, come prose arieggianti a quella di Cicerone; ma di naturale non v'era ormai da un pezzo che la lingua parlata e la versificazione ritmica. Dal giorno che tra cŏrōnă e sēcūrī, tra sōlī e gŭlă, tra sōlĕ e gŭlae, ogni differenza era sparita, e *coróna* era divenuto schematicamente identico a *sicúri*, e di *sóli góla sóle góle* non si poteva più dir altro se non che fossero quattro bisillabi parossitoni, e tutto ciò valeva anche del latino scritto, pronunziato come ormai si pronunziava, la sentenza contro la poesia quantitativa e a pro della ritmica era segnata, e solo rimaneva al tempo la cura di darvi piena esecuzione.

Però, se da un giudizio intuitivo si vuol discendere a una dimostrazione spicciola e concreta, a un' indicazione precisa dei successivi passi che l'una poesia fece verso il suo tramonto e l'altra verso il suo trionfo, se si vogliono studiare un per uno gli accenni fugaci e spesso oscuri dei tratta-

tisti, gli sforzi dei poeti per tener in vita il vecchio o per regolare il nuovo, le reciproche influenze tra le due maniere di poesia, le contaminazioni e le sfumature intermedie, eccoci in una selva spesso selvaggia dove occorre molta prudenza per non ismarrirsi. E soprattutto tre diversi avviamenti può prendere l'indagine, vuoi nell'insieme, vuoi nei particolari: può cioè propendere a ravvisar nella ritmica latina o volgare, o in singoli versi ritmici, una creazione nuova e spontanea; ovvero a considerare alcune o molte delle novità neolatine come un innesto di abitudini celtiche sull'invecchiato tronco romano; o infine a credere che la stessa poesia quantitativa si accomodasse via via alle nuove condizioni della lingua, e vecchi schemi metrici si riducessero a versi ritmici.

IV.

In questo terzo e non nuovo indirizzo [1]) si sono assai segnalati di recente due studiosi italiani, il Ronca e il Ramorino. Lieve e accidentale è il divario tra essi due, ma in complesso il Ronca è un pochino meno sistematico. Il suo primo lavoro [2]) resta sempre notevole per il molto buon senso, per

---

1) A tacer dei tanti precursori, ricorderò solo lo ZAMBALDI (1874), il THURNEYSEN, nelle prime pagine dell' articolo (1887) che più giù avremo a esaminare, e L. GAUTIER (p. es. *Épopées françaises*, 1865, I, 195).

2) *Metrica e ritmica latina nel medio evo*, Roma 1890.

la chiarezza delle idee, per la copia dei fatti, per la felice interpretazione di certi luoghi d'antichi trattatisti, per qualche polemica efficace. Solo, v'è un po' di miscuglio di cose più peregrine e ben pertinenti al soggetto, con altre più ovvie e meno appropriate. Inoltre, ad alcuni concetti un po' vaghi e generici avrebbe dovuto cercar di dare una maggior concretezza, nè sarebbe poi dovuto rimaner tanto fiducioso in dottrine linguistiche ormai antiquate [1]. Per esempio, che nel latino tuttora classico si abbreviassero molte vocali originariamente lunghe, non è cosa che oggi si possa in tutto spiegare al modo che da parecchi si faceva pochi anni sono, nè considerare come un preludio al definitivo smarrimento della quantità. Quelle abbreviazioni non tolgono, anzi confermano, che fino a una certa età il latino distinse nettamente le vocali lunghe dalle brevi, come del resto ce ne fan fede i riflessi romanzi. Il punto da cui ha da muovere così chi studia la grammatica romanza, come chi esamina la storia della poesia, dev'esser l'assetto ultimo cui il latino classico giunse: con quelle date sillabe immancabilmente lunghe, con quelle costantemente brevi, e con quelle altre infine che, o abbreviatesi più o men di recente permettevano al poeta classico di scegliere secondo l'umore e il bi-

---

[1]) Queste restrizioni non riguardano il capitolo quarto del libro *Cultura medievale e poesia latina d'Italia* ecc. (Roma 1892), che è sobrio non men che acconcio; come assai utile e interessante è tutto il libro, degno del plauso che riscosse.

sogno la misura arcaicamente lunga o la misura neologicamente breve, ovvero anche, non abbreviatesi propriamente nel linguaggio parlato, si prestavano secondo analogie più o men legittime ad essere per licenza poetica computate come brevi. Il risalir più su, il confrontare codesta fase definitiva con la fase arcaica o con quella addirittura preistorica del latino, costituisce un'investigazione ulteriore e di natura alquanto diversa, che non riguarda la questione dell'origine della ritmica.

Ed anche limitandosi a quell'ultima fase che abbiamo detta, e facendone il vero e solo punto di partenza, occorre in essa pure distinguere ben bene i casi in cui tra le vicende prosodiche della poesia latina ed i riflessi romanzi v'è continuità (com'è p. es. quello di *fécero* e sim. coi tulĕrunt e sim. di Virgilio e d'altri), da quelli in cui o la continuità non c'è o v'è tutto l'opposto. La poesia vi darà qualche dedīt arcaizzante, e viceversa qualche dedĭ, che potrebbe parere un neologismo e non è che una non troppo anormale licenza; ma l'italiano, contrapponendo *diede* a *diedi,* come contrappone *faceste* (fecistĭs) a *facesti* (fecistī) conferma bellamente la norma classica dedĭt dedī. E così in tanti altri casi. Non bisogna lasciarsi stordire dalle licenze prosodiche, che spesso non son che capestrerie o artificii, spesso appartengono ad età diversissime, spesso risultano sporadiche, spesso risorgono per semplice imitazione; sicchè l'impressione di abbondanza e di continuità non di rado ce la fanno unicamente perchè le troviamo ravvi-

cinate in una medesima pagina di grammatica. Nè sarà mai abbastanza ripetuto che le molte vocali abbreviate dei poeti, pur se fossero testimoni fedeli, e non sempre sono, di abbreviazioni effettivamente avveratesi o in via di avverarsi nel linguaggio comune, provano tutt'al più l'abbreviazione in quella singola parola o in quella singola forma grammaticale, non già che la quantità latina ormai traballasse tutta e fosse per dichiarar fallimento. Allo stesso modo, quando gl' idiomi romanzi vi dicono a coro che la parlata latina finì col pronunziare * ŏvum anzichè ōvum, non insinuano già che la differenza tra pōno e bŏnus s'andasse ottenebrando, anzi la rendono più evidente [1]). Verrà il tempo che le licenze metriche saranno in connessione col fallimento della quantità; ma prima che questo tempo sia venuto, le licenze hanno un altro valore. La quantità era destinata a sparire, e nel linguaggio parlato a non sopravvivere che in certi suoi effetti, sta bene; ma la sparizione sarebbe avvenuta anche senza quelle abbreviazioni parziali, nè queste sono indizio o causa della sua morte. Se la sparizione è giusto che ce la immaginiamo avvenuta in modo lento e graduale, codesto modo riguarda tutto il fenomeno della quantità, in tutte le parole, non già che, abbrevia oggi una

---

1) Sul modo onde debba spiegarsi l'abbreviazione di ovum non c'è consenso fra i romanisti, ma ciò importa poco pel nostro ragionamento, in cui codesto è un esempio come un altro.

parola, domani un'altra, e poi altre ancora, dàlli e dàlli, si finisse con l'abbreviarle tutte! Resta solo che quando davvero la quantità si fu spenta, alla poesia quantitativa mancò il terreno sotto i *piedi*, e la verseggiatura a sillabe ed accenti doveva d'un modo o d'un altro saltar su.

V.

Un po' più rigido, più circoscritto ad una parte del soggetto, ed in essa più copioso e metodico, è il Ramorino. Con un'escursione cronologicamente e geograficamente regolata, è andato rifrugando gli errori prosodici sempre più invadenti così la poesia che si sforzava di rimanere metrica, come quella che degenerava in ritmica; per riuscire a mostrarci come appunto la ritmica non fosse che « imitazione dei più comuni versi metrici dell'età classica secondo il suono che essi dànno nella lettura ad accenti ». Veramente, egli è nello stesso tempo un dei fautori del saturnio accentuativo o quasi accentuativo [1]; e ciò, se non implica una vera contradizione (giacchè in fin dei conti anche chi crede che il sorgere del sistema accentuativo medievale non fosse che un risorgimento del medesimo sistema paleolatino, è padrone d'immaginarsi che il ritorno avvenisse in un modo indiretto, per degenerazione dell'interposito sistema quantitativo), ha però sem-

[1] *La poesia in Roma nei primi cinque secoli*, nella *Rivista di fil. class.*, a. XI (1883).

pre un cotal sapore d'incoerenza. Nella quale del resto egli non è nè solo nè primo. Non è cosa abbastanza chiara quella ch'egli dice: che la ritmica, pur avendo per causa efficiente il trionfo dell'accento sulla quantità e per causa esemplare gli stessi versi ellenizzanti dell'età classica letti ad accento, avesse tuttavia per causa occasionale la ritmica che gli antichi stessi contrapponevano alla rigida metrica. Senza che io voglia negare nemmen qui la teorica possibilità d'una concomitanza di cause, confesso che codesto sincretismo non mi appaga, nè riesco a raffigurarmi bene l'intreccio e la distribuzione delle parti fra quelle tre cause, anche se d'una ritmica popolare dei tempi classici si potesse proprio parlare [1]). L'identica taccia d'incoerenza è al nostro autore venuta, ancor più recisamente, dal Lattes, concorde con lui circa la natura del saturnio; ed egli se n'è difeso alla meglio. Ma io voglio sperare che il sentirsi muovere la stessa amichevole obiezione da due parti opposte, e la nativa temperanza del suo intelletto, lo condurranno prima o poi a circoscrivere la sua tesi nei limiti medievali, rinunziando alle care larve (o alle care mummie, se al nostro Lattes piace meglio così) del saturnio accentuativo, che non si son lasciate abbracciare meglio dell'ombra d'Anchise o di Casella.

Inoltre il Ramorino, come pure il Ronca, s'occupa della ritmica latina del paganesimo cadente

---

1) Cfr. invece RONCA, *Metrica* ecc., specialmente a p. 62 sg.; e lo stesso RAMORINO nel citato articolo bibliografico, a p. 259.

o del cristianesimo, ma della neolatina non si mescola [1]). Ond'è che non solo pei romanisti la sua Memoria si tronca là dove ne sarebbe cominciato il più bello, ma per la stessa ritmica latina può suscitare, non dirò un'obiezione, ma un cotal dubbio che si potrebbe formulare così: se non vi sentite di dimostrar che la ritmica volgare metta pur essa capo agli schemi quantitativi latini degenerati, se col tacerne parete consentire che possa esser nata in un modo più spontaneo, chi vi assicura che la ritmica latina non sia in qualche parte un riverbero della volgare, o un effetto analogo di analoghe condizioni idiomatiche? La poesia medievale latina fu in condizioni simili al basso latino. In questo, che in un certo senso era sempre un linguaggio vivo per le classi colte, e un linguaggio internazionale, v'è un po' di tutto: prosecuzione più o men fedele di latinità più o meno classica: latineggiamento fatto ad orecchio, e in modo più o meno sapiente o maccheronico, di termini romanzi; creazioni nuove non aventi rispondenza nè in latino classico nè in volgare, ma che ebbero per sè stesse una durata e una vitalità non dispregevole. Così la poesia latina di quei secoli potrebb'essere dove uno strascico del passato e dove un riverbero del presente, dove un intreccio di entrambe le cose, il quale o non abbia avuto seguito

---

1) Vedremo più giù che nella recensione dello scritto del Lattes il Ramorino è poi venuto a far trasparire la sua opinione sulla ritmica romanza.

o l'abbia anche avuto. Come la latinità del Ducange è una continua pietra di paragone per il romanista, che però deve studiarla con gran circospezione, per non illudersi di trovarvi etimologie anche là dove non trova che termini volgari travestiti, e tocca a lui di recar lume, non che ne possa ricevere; così nella vasta e varia congerie della poesia latina medievale, lo studioso dei ritmi volgari potrebbe trovar a volta a volta da imparare o da insegnare.

Ma a codeste titubanze un po' scettiche il Ramorino può replicare, che egli all'occorrenza non sarebbe sordo a dimostrazioni d'altra natura che portassero altri raggi di luce in quella materia caotica: solo, molta luce crede che già si abbia dai fatti messi o rimessi in vista da lui. Ciò è perfettamente vero, nè intendiamo revocarlo in dubbio coi pochi appunti che releghiamo in nota, riferentisi a qualche particolare dove o egli è caduto in una svista o noi non siamo riusciti a comprendere il senso ultimo delle sue parole [1]).

---

1) Nei precetti prosodici di Diomede, che registra a p. 9, ci par di vedere piuttosto un buon accenno alla quantità naturale delle vocali anche in posizione, che non grossi errori, indicanti che egli non comprendesse la quantità. Dice Diomede che nella composizione oratoria non si deve badare alla lunghezza di posizione, onde considera come breve la prima sillaba di *esse* e di *archipirata* e simili. Or in codesti due esempii si tratta davvero di vocale breve per natura, e d'altra parte non è proprio la lunghezza di posizione quella che un grammatico del quarto secolo si potesse trovar imbrogliato a riconoscere. — Dove a p. 11 al nostro autore fa specie di trovar *otiosis* come un trisillabo di tre lunghe, o a p. 14 *devo-*

VI.

Il discorso insomma che da ultimo abbiamo fatto è piuttosto un omaggio al dubbio metodico, che non un augurio di dover trovare ritmi latini o volgari d'origine diversa da quella che il Ramo-

---

tione ed a p. 24 resurrectio come quadrisillabi, avrebbe dovuto ricordare i virgiliani fluvjorum e abjete, o meglio il vindemjator di Orazio; per non dir del cōnŭbjō di Virgilio e Ovidio, poichè il nostro autore è di quelli che preferiscono, a torto secondo me, di misurare in tali casi cōnŭbĭō (p. 29). E di fatti consimili doveva tener conto per The͡orianis. Non mi pare che, sol perchè in otjosis ecc. s'ha la dentale, ciò costituisca un essenziale divario dai fenomeni classici (tra cui pur Nasidjeni). — Che umbràm fosse messo per trocaico avanti a levem (p. 12) potrebbe valere più per indizio del dileguo della consonante che non dell'obblio della quantità. — Nè sŭprema (p. 24) meritava alcuna osservazione, poichè non solo è indubitabile che l'*u* di supremus e di supra è breve per natura, e la quasi costante lunghezza data dai classici alla prima sillaba è tutto affar di posizione fievole, ma v'è tal quale sŭ-premum nelle Metamorfosi (XII, 521). — E fĭeret (p. 24) non è la misura classica? — L'abbreviazione della vocale finale nei nomi in -tio, quasi normale nei poeti dopo Augusto, mette capo fino a un esempio oraziano; e quella dei gerundii in -do fino a Seneca. Quella della prima persona dei verbi è già frequente nell'età aurea, e subito dopo prevale. Di illĭus si raccolgono esempii a manate in Virgilio, in Orazio, in Ovidio; nè capisco perchè sia notato in Iuvenco (p. 27). E in lampadas (p. 39) non era quasi doverosa la finale breve? — Il tergēre apposto a Sedulio (p. 24) non è invece la forma classica prevalente? — Affatto incomprensibile poi ci riesce l'osservazione a p. 38,

rino propugna; come non sono vere obiezioni alla sua tesi gli appunti messi in nota, i quali vogliono unicamente che a favor della tesi non sieno addotte prove che in realtà non la suffraghino, o

---

che « la distinzione delle voci monosillabe lunghe solo per « posizione e di quelle lunghe per natura era così sottile che « già nella metrica classica non aveva più valore, usandosi « indifferentemente come lunghe le une e le altre ». Ma altrettanto indifferentemente come lunghe valevano nel verso così la prima sillaba di iūstus nōsco ecc., come quella di sŭbtus ŏssa ecc. Era generale la regola che nulla importasse nel verso quel tanto di più che la lunghezza per natura aggiungesse alla sillaba già lunga per posizione, nè tal regola vale a mostrare che la distinzione tra i due fonemi si fosse assottigliata nella pronunzia, o, se pur valesse, nol varrebbe più pei monosillabi che per le altre parole. — La norma di T. Scauro (p. 9) di scriver facileis il plurale facilīs, per distinguerlo dal sing. facilĭs, essendo una norma puramente ortografica e relativa alla parola presa in sè, non serve a mostrarci che la diversa quantità della sillaba finale nei due numeri non bastasse più a distinguerli. Quella di Scauro era una sottigliezza un po' pedantesca, come il precetto italiano di scriver *tôrre* o *tòrre* (*togliere*) per distinguerlo dal sost. *torre*, il qual contrassegno non implica punto che i due vocaboli sieno indistinti nella pronunzia. — Invece il passo della *Catholica* (ib.) importa un altro sproposito che il Ramorino non nota, cioè che la prima di lĭcitum sia lunga. — Il prezioso passo di Servio (p. 10) ov'è attestato il diverso timbro dell'*e* e dell'*o* secondo che è breve o lungo, pare al Ramorino che indichi già incoata « quella *mutazione* per cui le vocali lun- « ghe *anzichè* essere contraddistinte per una maggiore durata « *prendono* una coloritura diversa ». Ma codesto modo d'esprimersi è erroneo: la coloritura diversa dovè determinarsi *prima* che la differenza quantitativa s'offuscasse, altrimenti il linguaggio parlato non l'avrebbe più ripescata.

possan perfino offerir un pretesto a chi volesse infirmarla. In massima poi, lo dicemmo, ci sembra doversi ben distinguere quelle che sono prosecuzioni o esagerazioni di licenze metriche già proprie dei poeti dell'età aurea o argentea, da quelle che accusino davvero lo smarrimento del senso prosodico. E bisogna anche fare un' altra distinzione. Versi errati per la quantità se ne potevano fare dai dappoco pur mentre la quantità era ancor viva. O non si son fatti e si fanno in Italia migliaia di versi ritmici errati, benchè sia tanto vivo il senso del numero delle sillabe e dell' accento? L'autore dei graffiti pompeiani che spropositava chiudendo un esametro con formosa forma puella, non attesta certo che a quel tempo, sia pure a Pompei, più non si sentisse la quantità. E molte scorrezioni simili possono non provar altro se non che i loro autori facevano esametri con la stessa abilità onde molti dei giullari toscani dei secoli XIV e XV, che han dato tanto da fare al

---

Non si tratta d'una trasformazione compensativa di quantità in qualità, e sarebbe assai impropria ogn' idea di espediente artificiale che annettessimo a un fenomeno così fondamentale per tutta la grammatica romanza. Per un pezzo dovè la differenza di timbro andar congiunta alla differenza di quantità; e quando questa svaporò, rimase quella soltanto e potè simboleggiare agl' intendenti anche la diversità quantitativa sparita. Il connubio del diverso timbro con la diversa quantità è forse da alcuni dotti supposto antichissimo e congenito al più remoto latino; su che vi fu un po' di discussione tra il Rajna e me nella *Biblioteca delle scuole italiane* (vol. IV). — Il lăbentem (p. 40) non è di retta misura classica: tale sarebbe lăbantem.

nostro Rajna, per non dire di tanti altri verseggiatori prima e poi, fabbricavano endecasillabi.

Il momento davvero saliente è per me, come per il Ramorino, quello in cui non ci fu più bisogno d'aver l'orecchio duro per iscriver versi che dal punto di vista classico riuscissero erronei. Livellatasi la pronunzia di tante parole che per la quantità erano state diverse ne' tempi classici, l'orecchio il più fine non diceva più nulla al poeta, il quale usava la stessa parola or con la breve or con la lunga, secondo che dell'una o dell'altra avesse bisogno, e seguiva alla buona gli schemi dei versi classici secondo sonavano letti ad accento. Allorchè il senso vivo della quantità si perdette e si seguitò a far versi metrici, naturalmente l'orecchio dei poeti una sola vera guida ebbe: quel certo numero o andamento ritmico che, anche letti senza quantità, i versi latini ci fan sentire. O che altro vi sentiamo noi stessi oggi? che altro è l'armonia che sinceramente vi troviamo? e da che altro se non da codesta armonia trassero ispirazione quanti umanisti italiani han fatto bei versi latini, dal Petrarca in poi? Certo, dalla grammatica, dai lessici, e dalla *Regia Parnassi*, o concretata in un libro o risultante dalla pratica coi poeti antichi e dalle norme grammaticali, essi appresero a rispettar la prosodia, cioè a metter, dove ci vuole una sillaba lunga o una breve, una di quelle sillabe che per quella via si sa (si sa, non si sente!) essere state in latino o lunghe o brevi; ma basta che quel sapere vacilli, perchè il poeta faccia versi che un

antico non gli menerebbe buoni. Or queste furono suppergiù le condizioni di chi poetò nel medio evo. Il sentimento della quantità, senza dubbio, non si smarrì da un giorno all' altro, e, quando la parlata comune da poco l' aveva finito di perdere, nella letteratura e nella scuola durava la tradizione ancor fresca, avvertibile nel modo onde la classe colta avrà seguitato a pronunziar la lingua letteraria e specialmente a leggere i poeti. Poi anche quella tradizione si faceva più fioca, come avviene di ogni ricordo d' un passato sempre più lontano, e fu anche spezzata dal rapido decadere della civiltà, dall' urto dei Barbari, dall' accomunarsi del latino a tante genti disparate; e quella della quantità divenne, dove prima dove poi, una semplice nozione artificiale, mantenuta a furia di precetti scolastici, perturbata da errori e da sbadataggini. Tra i pochi uomini colti i pochissimi dotti rispettavano alla meglio, poetando, la prosodia, quando per ragioni *cristiane* non ne volesser di proposito prescindere; i più rozzi o spensierati la manomettevano più o meno, secondo il grado dell' ignoranza o le disposizioni dell' animo, e secondo che il lor paese fosse più o meno stretto alla buona tradizione romana. Sicchè si trovano in quell' età versi che un umanista non si vergognerebbe d' aver fatti, e versi degni d' esser paragonati agli esercizii che una volta facevano i nostri scolari, o di parer un preludio, non sempre inconsapevole, alla poesia maccheronica. Dipiù, mentre noi risalghiamo sempre all' età aurea del latino e i classici posteriori li guardiamo con

sospetto, pegli scrittori medievali eran modelli anche i poeti più vicini a loro (Claudiano ecc.); come questi alla lor volta, pei quali il latino era ancora una lingua viva, se n' eran serviti con una certa libertà, introducendo nuove licenze metriche od estendendo malamente quelle dei poeti aurei. Anzi, la scuola medievale, confondendo e frantendendo assai cose, venne a comporre tutto un corpo di nuove dottrine prosodiche e metriche, stiracchiate o false, delle quali il Ronca ci ha data una buona rassegna; onde spesso le goffaggini di quei poeti, più che da pretta ignoranza, dipendevano da diligente applicazione di regole non buone: proprio come nella prosa erano applicate regole di nuovo conio e ricercate certe barbare eleganze. Sicchè in fin dei conti in una grandissima parte dei versi errati medievali noi non facciamo che toccar meglio con mano le due cose che già sapevamo all' ingrosso: che il senso vivo della quantità s' era perduto, e che la generale ignoranza era molta od era spesso sostituita da una falsa sapienza.

Ma oltre a tutto questo vi è chi sostiene che in molte poesie, specialmente sulla fine del verso o dell' emistichio, sia manifesta la cura di far cadere la sillaba accentata là appunto dove lo schema metrico avrebbe richiesto l' *ictus* o arsi. È cosa nota che tutta una scuola di filologi stranieri sostiene come gli stessi classici latini s' adoperassero a far coincidere il più possibile, specialmente in certe parti del verso, l' accento della parola con l' arsi del piede. Ma s' intende che questo non è tutt' uno

con quel che si ascrive al medio evo. Spieghiamoci con un esempio. A Virgilio, secondo alcuni filologi, avrebbe fatto piacere di poter chiudere un esametro con un dīcĕrĕ versus, o con un mĕdĭtārīs ăvēna, ove, la lunga che porta l'arsi essendo insieme la vocale tonica della parola, era evitato ogni conflitto tra lo scandimento del verso e la recitazione prosastica. Invece, a un dei suoi poveri imitatori medievali sarebbe, secondo certi altri filologi, altrettanto piaciuto di poter chiudere l'esametro con rĕgĕrĕ vīros, tĕtĭgī (o sin tetigit) mănus, o con altro di simile, non meno che col dicere versus o col meditaris avena; sicchè l'accento, breve o lunga che fosse stata nei tempi classici la vocale, cadesse là dove lo schema classico voleva l'*ictus* metrico e la lunga. Quanto ai classici, ognun sa che una scuola non meno numerosa, di filologi non meno autorevoli, presume che quelle coincidenze fossero il semplice portato della natura della lingua latina, che, avendo men libertà d'accento, dava meno luogo a conflitti tra l'accento e l'arsi che non la greca, ove le chiuse come ἐτελείετο βουλή, ἄλγε᾽ ἔθηκεν, διαστήτην ἐρίσαντε, eran di necessità frequentissime; e nega che i poeti latini vi mettessero alcuna intenzione [1]). Non pretendo di dirimere la grave controversia, benchè debba confessare che sto volentieri coi secondi. Solamente dico che il proposito attribuito ai poeti medievali ras-

---

1) Voglio ricordare se non altro L. HAVET, anche nel suo bellissimo *Cours élémentaire de métrique grecque et latine*.

somiglia, sì, ma non è identico a quello attribuito ai classici, e potrebbe l'uno esser vero senza che sia vero l'altro, o viceversa; ed anche se fossero veri entrambi, non vi sarebbe di necessità una diretta e conscia connessione storica tra essi. Fosse o no intenzionalmente favorita dai classici la coincidenza tra l'accento e l'arsi, fatto sta che essi lasciarono in eredità al medio evo un gran numero di versi che letti ad accento dànno pure un certo suono, specialmente nella chiusa del verso e dell'emistichio: eredità che il medio evo greco non potè avere così cospicua. La questione ora è qui: vi fu tra i poeti medievali latini il deliberato proposito di far capitare la sillaba accentata della parola dove lo schema metrico voleva in teoria la sillaba colpita dall'*ictus* metrico? A noi non pare che ciò si possa ammettere in un senso così assoluto da attribuire il proposito a tutti i poeti, e da attribuire al proposito stesso una consapevolezza piena o una esecuzione costante. Ci pare bensì, come al Ramorino e ad altri, che tra i varii tipi classici d'uno stesso verso avvenisse una selezione, suppergiù progressiva, a favore del tipo più comune o più atto a dare una spiccata cadenza ritmica. Per esempio, tra i versi giambici, o tra i versi trocaici catalettici, poichè spessissimo venivano a finire classicamente con una parola sdrucciola, venne sempre più prevalendo il tipo appunto con lo sdrucciolo in fine, a danno di quello con in fine il bisillabo o il monosillabo. Anche in fine dell'emistichio sono avvenute simili selezioni. Sempre però in modo non

assoluto, giacchè in parecchie poesie anche tardive si trova all'occorrenza qualche chiusa col bisillabo o ancor più col monosillabo: p. es. *factus est*, o perfino *factus sit*, come se fosse un trisillabo sdrucciolo. Anche nell'esordio e nell'interno del verso una certa propensione a mantenere l'alternanza o trocaica o giambica s'intravede, o talora si vede bene. E là dove il medesimo verso classico poteva oscillare fra tipi un tantino differenti nel numero delle sillabe, la tendenza medievale fu di togliere o ridurre un'oscillazione di tal natura. A tutte cosiffatte selezioni già le poesie metriche popolaresche dei tempi classici s'erano bene avviate. Così gli antichi schemi metrici diedero luogo a schemi ritmici, sui quali si potevano fare o versi che bene o male rispettassero, però come cosa morta, le leggi della prosodia, oppure versi ne' quali, smesso ogni pensiero della prosodia, la differenza dai versi volgari non era che nella lingua. Così s'ebbero esametri, saffici, asclepiadei, versi trocaici e giambici e via via, o solo per formalità quantitativi o semiquantitativi, o sfacciatamente simili nel metodo ai futuri o ai contemporanei versi romanzi.

Mira gestorum famuli tuorum

è ancora un saffico metrico, mentre non è che ritmico

Illo nolente Sancïus honorem,

ma per il suono i due si equivalevano [1]).

---

[1]) Qui apponevo una lunga nota circa la versificazione delle Odi Barbare che in questo volume non ha più ragion d'essere.

VII.

Ma sia pure tutta o quasi tutta la ritmica latina una degenerazione della metrica, in che rapporto sta con la ritmica latina la volgare? È questa una derivazione di quella? Molti l'han pensato, e il Ramorino nel suo nuovo articoletto si mostra proclive a tale dottrina. Ed ha ben ragione di dire: « l'arte dei versi, per quanto popolare, non è mai « un fenomeno volgare, bensì letterario, e però se- « gue le vicende della letteratura ». E ripiglia: « le forme della versificazione popolare non si « svolgono indipendentemente dalla versificazione « letteraria, ma tra loro due sonvi continui rap- « porti, ben più di quello che vi sia tra lingua let- « teraria e dialetti parlati ». Io anzi aggiungerei per mio conto che pur nella storia della lingua si è troppo spesso disconosciuto il continuo inframettersi delle forme semidotte fra quelle di conio schiettamente volgare, e s'è quasi dimenticato che alla fin fine una classe più o men colta vi fu sempre, anche nelle età più scure, e tra essa e il volgo s'ebbe uno scambio e una convivenza non mai interrotta; sicchè la derivazione del volgare dal solo latino popolare è da intendere in senso molto discreto. Ma lasciamo stare. Per un fenomeno come la versificazione, quadra bene un'origine che, con la terminologia della grammatica romanza, possiamo dir *semidotta*. Sull'assoluta popolarità della poesia così detta popolare molte illusioni si son

venute dileguando, e, checchè si possa immaginare delle letterature di primaria formazione e dei popoli che dal nulla assursero via via a un embrione di letteratura, ognuno intende che non è il medio evo latino quello a cui le formazioni *ex nihilo* s'attaglino di più. In quell'età di decadenza ma non di assoluta barbarie, la tradizione latina, per quanto assottigliata e imbastardita, era pur la traccia luminosa a cui tutti gli occhi si volgevano. Basti pensare all'efficacia che doveva avere la liturgia. Erano sì i chierici che componevano i canti latini, ma in chiesa non c'era il popolo? non ne usciva con certe melodie e certi ritmi nell'orecchio? non li ebbe ad accompagnare anche con la sua voce? in latino e in volgare [1]? E le poesie farcite? O vi fu mai tempo in cui la religione e il clero invadessero di più ogni manifestazione della vita? Chiunque insomma avesse attitudine pur a creare di sana pianta, non avea vergine il suo sentimento ritmico, bensì già educato a qualcosa di preesistente. Gli stessi giullari erano più o meno passati per la trafila delle scuole. Lo spirito laicale e romantico si sbizzarrì poscia a modo suo, ma il punto di partenza era stato comune.

Tutto ciò sta bene in teoria, e in effetto poi parecchi versi romanzi si riducono manifestamente agli schemi ritmici bassolatini. La questione è solo per quei versi in cui una tale origine non sia di

[1] Cfr. Du Méril, *Poésies pop. lat. d. m. â.*, Paris 1847, p. 26 sgg.; e *Mélanges archéol. et littér.*, Paris 1850, p. 353 sgg.

immediata evidenza e incontri ostacoli notevoli: per quelli non deve parere assurdo che si tastino altri terreni. Sta a vedere se tastare vorrà dir trovare. Ma certo che, anche guardando all'ingrosso, tra la ritmica volgare e la latina ci son delle discrepanze, le quali ci costringono a riconoscere che, se anche questa genera quella, al parto noi non possiamo sempre assistere. C'è talora di mezzo qualcosa di buio. Le due ritmiche son come due strisce, di cui l'una scende dall'antichità verso noi, l'altra sale da noi verso l'antichità, ma le loro estremità non s'incontrano così bene da combaciare in tutto. I versi romanzi non ci appariscono da principio che allacciati dalla rima o dall'assonanza e legati in istrofi o in serie, salvo rarissime e curiose eccezioni [1]). Della ritmica latina non si può dire in tutto e per tutto il medesimo. E ad ogni modo la costruzione della strofe è spesso di qua e di là diversa, e i nomi delle strofi e dei componimenti volgari (stornello, strambotto, sonetto, canzone, ballata, fronte, sirima, ecc.; *piedi* e *versi* in senso differente dal classico) accennano a un tecnicismo nuovo [2]). Il che potrebbe dar da pensare pei versi stessi che entrano a farne parte. Nella ritmica latina v'è poi esuberanza di versi sdruccioli (giambici, trocaici catalettici, asclepiadei ecc.), mentre la poesia italiana e la spagnuola, le cui lingue non

---

1) Cfr. MAZZONI, *Questioni metriche*, Padova 1888.

2) Vedi ora quel che dico verso la fine della Poscritta, e che fa parer questa pagina anche troppo remissiva e discreta.

son poi tanto a corto di voci sdrucciole, hanno per norma i versi piani [1]). Tra la ritmica latina e la volgare v'è una notevole differenza circa i limiti dell'uso della sinalefe. Codeste considerazioni, poichè in tal materia non ogni viltà ma ogni baldanza convien che sia morta, disporrebbero a riguardar come legittimi, teoricamente parlando, i tentativi di alcuni dotti d'assegnar un'origine non latina, o propriamente celtica, a qualche peculiarità della nuova versificazione o a qualche singolo verso romanzo. Anche qui, come ha bene avvertito il Rajna, soccorre l'esempio analogo della lingua: l'essere essenzialmente latino il vocabolario francese, non toglie che qualche vero celtismo non vi si sia scovato e altri non se ne possano scovare. Per parte mia, lo confesso, non ho alcuna preconcetta avversione contro quei tentativi, specie se riferiti a tali versi romanzi che in origine apparissero proprii della Francia e da essa poi propagatisi all'Italia.

Tuttavia, nessuno di quei conati ha avuto fortuna. Ognun sa qual fine abbian fatta le proposte del Bartsch [2]); e quella stessa del Rajna circa il decasillabo francese, pur venendo come chiusa di

[1]) Nel secolo XIII in pochi sonetti italiani si trova lo sdrucciolo, o isolato o in alternanza coi piani; e, isolato, in una ventina di componimenti lirici. Poche racimolature si possono fare pel secolo appresso. Così potè parere una notevole novità quella del Sannazaro e suoi precursori e successori.

[2]) Si vedano gli scritti di lui e dei suoi contradittori citati dal RAJNA, *Origini dell' epopea francese,* 253 n.

un capitolo non men sagace che dotto, o quasi come conseguenza non cercata d'una serie di esclusioni ben motivate, non ha ottenuta l'accoglienza che il nome stesso dell'autore e il gran valore di tutto il suo volume le avrebbero dovuto conciliare [1]. Gli è che nulla di concreto si sa dell'antica versificazione gallica, e su nessuno schema ritmico gallico nè il Rajna nè altri potrebbe metter la mano, per presentarcelo come prototipo del decasillabo; onde in simili casi il filologo che ricorre al fondo celtico come un governo ricorre ai fondi segreti, si sottrae bensì ad ogni sindacato, ma insieme resta privo d'ogni voto di plauso. D'altra parte, chi si fa a percorrere le raccolte del Du Méril, del Daniel, del Mone, dello Schmeller, del Novati [2], pigliando familiarità cogl' inni della Chiesa, coi carmi goliardici, e con quant' altro di ritmico ci avanzi della latinità medievale, avverte, a malgrado delle differenze testè accennate, tante conformità tra quella ritmica e la volgare, e insieme tanto tocca con mano la derivazione della ritmica latina dalla metrica, che ne attinge nuova fiducia a credere che prima

---

1) A tacer delle risolute ripulse del PARIS (*Romania*, XIII, 623-5), anche un valente celtologo, il NIGRA, non dev' esser rimasto persuaso, come traspare dalla riservata noterella a p. XXI dei suoi *Canti popolari del Piemonte*.

2) DU MÉRIL, *Poésies populaires latines*, vol. I, 1843, vol. III, 1847; DANIEL, *Thesaurus hymnologicus*, Lipsia 1855-56, vol. I-V; MONE, *Hymni latini medii aevi*, Friburgo 1853-55, vol. I-III; SCHMELLER, *Carmina burana*, 3ª ediz., Breslavia 1894; *Carmina medii aevi*, Firenze 1883.

o poi si debba spiegare senza uscir dalla schietta tradizione latina medievale anche quello che paia tuttora resistere a una tale spiegazione. C'è di buon augurio il vedere come anche il Paris si venga sempre più accostando a questo convincimento: il Paris, s'intende, della seconda maniera, non quello della lettera al Gautier; la quale però trova tuttavia, come avvien di tutte le belle ripudiate, i suoi adoratori, e ancor si séguita, nonostante le proteste di lui, a prender per insegna d'una dottrina più spigliata.

Com'è naturale, il primo ammonimento che ci dà lo studio diretto della ritmica bassolatina è di non più fidarci delle rassomiglianze meramente schematiche che possan essere tra un verso volgare e un antico verso metrico, bensì di guardar se quel verso antico abbia avuto largo uso e prosecuzione ritmica nella bassa latinità, e in che genere poetico vi sia stato usato, prima d'arrischiarci ad affermare che siane derivato un dato verso volgare. Per esempio, il decasillabo francese risponderebbe mirabilmente allo scazonte. Poniamo

Respont dus Naime: Car bons vassals i peinet!

è suppergiù come

Suffenus iste, Vare, quem probe nosti.

Con le modificazioncelle che la natura stessa della lingua francese portava spontaneamente (atrofia dell'atona finale nella cesura e nella chiusa, entrata giambica più spesso che trocaica del secondo emi-

stichio), gli scazonti diventano ottimi decasillabi, se non s'avesse a guardare che alla congruenza matematica ed acustica. Ma ci sarebbe la congruenza storica? Si può additare la trafila per la quale da quel curioso metro si venisse al gran verso francese? Quanti scazonti ci dà la ritmica medievale [1])? È verosimile che il verso narrativo e andante derivasse da un metro che, per lo meno in latino, mantenne il suo pristino carattere artificioso e satirico? L'Henry [2]), non resistendo alla tentazione di ricollegare il decasillabo allo scazonte, diede all'ipotesi della loro parentela una forma speciale, rifacendosi ad un prototipo preistorico dal quale provenisse da una parte lo scazonte metrico, e dall'altra per via popolare il decasillabo. Il suo scritto è gustosissimo, e la sua supposizione è attraente anche per una ragione soggettiva: vi si riconosce il glottologo, avvezzo a ricostruir prototipi e a proiettar nel passato le affinità fra termini storici. Ma già a proposito del saturnio abbiamo detto l'animo nostro circa cotali origini sotterranee dei ritmi volgari; e lo scazonte, in qualunque senso si

---

1) Nessuno, se con esso s'intende, com'è forza intendere, un intero componimento in quel ritmo. Vi sono bensì, in componimenti di trimetri giambici, ogni tanto de' versi *scazontoidi*, dei quali si può veder l'inventario in W. Meyer, *Der Ludus de Antichristo* ecc. München 1882, p. 85-8. Codeste accidentalità sporadiche non fanno punto al caso nostro, tanto più che ricorrono in altri metri (cfr. ib., 82, 83, 91, 95 ecc.).

2) *Contributions à l'origine du décasyllabe roman*, Paris, Maisonneuve, 1886.

metta in campo, non fa al caso. Se esso fosse stato nella più schietta tradizione popolare latina, come mai la ritmica latina medievale non ce ne offrirebbe esempii abbondantissimi, mentre non ce ne dà nessuno?

Parimente, un dei principali versi di tutto il medio evo greco è il trimetro giambico parossitono, che ha sempre *lunga* la penultima sillaba del primo emistichio e sempre *accentuata* quella del secondo; come p. es.:

καὶ σὺ κατ' ἐχθρῶν   τὴν μάχαιραν ἠκόνας

ovvero

καὶ ξίφος ἀπέσμηχες   ἀλλὰ καὶ κράνος.

Al primo dei quali risponde suppergiù il decasillabo *a minori*:

De nos ostages   ferat trencher les testes;

ed al secondo quello *a maiori:*

Reva toi an arriere,   bien seis la vile.

E un altro geniale glottologo e filologo francese, l'Havet, fu tanto preso a codeste rassomiglianze da spiare in esse l'origine del decasillabo [1]), mentre è pur noto che il latino non ha un verso corrispondente a quell'ircocervo bizantino [2]). S'avrebbe a

---

1) *Romania*, XV, 125-6. E cfr. *Cours élém. de métr.* ², p. 183. Nella terza edizione di quest'aureo libro ha abboccato ad un altr'amo: p. 241 sg.

2) Cfr. PARIS, in *Romania*, XV, 137-8.

supporre un verso latino che non c'è, ma che farebbe bene ad esserci per darci la matrice del decasillabo!

Il vero è che innanzi tutto bisogna considerare quali siano i metri antichi, o i lor succedanei ritmici, effettivamente usuali nella poesia latina del medio evo, chè ad essi soli è naturale che mettan capo gli usuali versi romanzi. Altrimenti l'indagine ritmica qui aberra, come aberra facilmente la glottologia quando rinunzia ai sussidii che la filologia è pronta a fornirle, e si limita ad arzigogoli di mera fonologia anche là dove abbondano i riscontri e le ammonizioni dei lessici, delle grammatiche prettamente storiche, della storia letteraria e civile.

VIII.

Riserbandoci di dir più giù qualche altra parola sul decasillabo francese, veniamo a un accenno sull'esito romanzo di alcuni dei ritmi latini più usuali. Il più comune di essi è quello che già in forma metrica era stato popolarissimo fin dai tempi repubblicani: il *tetrametro trocaico catalettico*. Ne avea fatto grande uso Plauto e, più esclusivo, Terenzio; e nei canti soldateschi si era fissato in una forma più rigorosa quanto al numero delle sillabe, quanto alla forte sosta in fin del primo emistichio, e quanto alla scelta delle parole di chiusa del secondo emistichio, cioè della chiusa di tutto il verso. P. es., mentre Plauto ci può dare

ílle iubebit me íre cum illa ad | pórtum ego adeo ut tú scĭās,

i canti soldateschi per Giulio Cesare ci dànno semplicemente

écce Caesar núnc triumphat | quí subegit Gálliās

ovvero:

Brútus, quia regés eiecit, cónsul primus fáctus est.

Schema tuttora metrico, ma assai bene semplificato, il quale si presta a degenerare tranquillamente in semplice verso ritmico. Lasciamo ora stare la questione affatto secondaria se nei canti per Aureliano (270-75 d. C.) la degenerazione sia già avvenuta del tutto, o ancora il senso metrico vi si mantenga vacillando [1]). Certo è che una colluvie infinita di tetrametri, sacri e profani, e più o meno metrici o risolutamente ritmici, inonda tutta la latinità decadente e la medievale. Tetrametri a due a due, a tre, a quattro e via via; senza rima, a rima baciata, monorimi, assonanti o consonanti, con rima o assonanza tra gli emistichii piani, o rima interna tra le due parti del detto emistichio. Un esempio fra mille:

Solis gemmis pretiosis haec structura nectitur,
auro mundo tanquam vitro urbis via sternitur;
abest limus, deest fimus, lues nulla cernitur...
Virent prata, vernant sata, rivi mellis influunt;
pigmentorum spirat odor, liquor et aromatum,
pendent poma floridorum non lapsura nemorum [2]).

---

[1]) La chiusa occīdit di uno di quei versi, non è meno imbarazzante per una scansione ritmica che per una metrica, sicchè non dà alcun lume.

[2]) Du Méril, I, 133.

Ed è superfluo ricordare il bellissimo inno alfabetico, senza quasi nessuna rima o assonanza, a distici, sul giorno del giudizio:

> Apparebit repentina dies magna domini,

o i tristici di san Tommaso con rima tra gli emistichii piani e assonanza o consonanza nelle chiuse sdrucciole, e altri sporadici vezzi:

> Pange, lingua, gloriosi corporis mysterium,
> sanguinisque pretiosi, quem in mundi pretium
> fructus ventris generosi, rex effudit gentium [1]).

La coscienza dell'unità di questo verso si venne perturbando, e, spezzato in due versicoli, cioè in un ottonario piano e in un senario sdrucciolo, si raddoppiò o moltiplicò il primo emistichio, l'ottonario, e così ne nacque una strofetta ove si trovano premessi al senario sdrucciolo due o tre o anche più ottonarii piani, più o meno rimanti o no tra loro [2]); o qualche volta, benchè più di rado, si

---

1) Cfr. DANIEL, I, 116, 122-3, 191-3, 194-5, 224, 237, 251 ecc.; MONE, I, 84-5, 102-3, 131 sg., 183-4 ecc.; II, 120, 208-9, 396; DU MÉRIL, I, 138-42, 182-5; W. MEYER, *Anfang* ecc., 176 sgg.

2) Pel semplice raddoppiamento dell' emistichio piano, cioè pel tipo dello *Stabat*, cfr. DANIEL, II, 101 sg., 131 sgg.; MONE, I, 140 sg., 144, 159, 174, 178; II, 147, 162 sg.; *C. Burana*, 16 sgg. Per un maggior numero di emistichii piani, cfr. DANIEL, II, 97 sg., 233 sgg.; MONE, 1, 13, 120, 139, 153, 162, 164, 165, 168; II, 38, 170, 174 sg., 275; III, 353-4; *C. B.*, 41: W. MEYER, *Der Ludus* ecc., 176 sg.; PARIS, *Lettre à M. Gautier*, 13 sgg.

sfaldò invece o insieme, allo stesso modo, anche l'emistichio sdrucciolo [1]). Dell'unità primitiva del verso restò sempre o quasi il ricordo in ciò, che le strofette così composte sogliono unirsi a gruppi di due o più [2]), come per fare i soliti distici ecc. di interi tetrametri. Il tipo più usuale, e rimasto più notorio, del genere, è quel dello *Stabat;* che si denominò *Versus caudatus tripertitus,* donde prese le mosse la degenerazione del senso di *Versus*, tratto a significare le *volte* della stanza nella canzone, cioè non più un singolo verso ma un gruppo di versi, e ripetentesi.

Or uno strascico nostrano di codesta foggia di versificazione, che ebbe tanta voga dal secolo XI, è nel Giusti:

> *Dies irae!* è morto Cecco;
> Gli è venuto il tiro secco;
> Ci levò l'incomodo.

1) Cfr. Du Méril, I, 408 sgg.; *C. B.*, 41; Mone, II, 160 sg. P. es.:

> Gaude, Virgo, stella maris,
> sponsa Christi singularis,
> iucundata nimium
> per salutis nuntium.

2) Del resto fu anzitutto musicale l'origine della ripetizione dell'emistichio: cfr. W. Meyer, op. cit., 150, 179. Ma anche l'artificio meramente letterario c'ebbe prima o poi la sua parte, e in via di confronto si ricordino i distici divenuti tristici, cioè d'un pentametro preceduto da due esametri, in Petronio Arbitro (Zambaldi, *Metrica*, 253) e in Goffredo da Viterbo (Ronca, *Cultura* ecc., 356); e cfr. Du Méril, II, 321 sgg.

E così nel *Prete Pero* e nella *Repubblica*. Però con evidente limitazione della strofe ai tre versetti, tanto è vero che nel primo di codesti componimenti il numero delle strofette non è divisibile per altro numero. Mi manca il modo di verificare per qual trafila un tal metro venisse fino al Giusti. Se non vi sono intermedii italiani, non è inverosimile che il Giusti lo attingesse all'innologia sacra dov'è reso popolare dallo *Stabat*. Vi potè anche influire, come par suggerito dal tema e dall'esordio del primo dei tre componimenti, l'altro famoso inno:

> Dies irae, dies illa,
> solvet saeclum in favilla,
> teste David cum Sibilla.

Il quale, aggiungiamo, può parere altra cosa, ma in fondo è lo stesso metro, mascherato o metamorfosato con la surrogazione d'un ottonario piano, rimante coi precedenti, al senario sdrucciolo. La enorme frequenza del tipo dello *Stabat* e il trovarvisi talora fatta sporadicamente, come per distrazione o pigrizia, la medesima surrogazione, lasciano intravedere chiaramente la cosa [1]. Per tornare al Giusti, egli abbonda anche d'altri ritmi abituali agl'inni della Chiesa (ode saffica ecc.), e per quest'applicazione profana e satirica rassomiglia ai Goliardi, come per più altri rispetti potrebbe davvero definirsi un neogoliardo.

---

[1]) Cfr. Mone, I, 168; II, 275 ecc. ecc.

IX.

Proprio pure della commedia plautina fu il tetrametro giambico catalettico, che bisogna ben guardarsi di confondere col precedente. La catalessi o soppressione di una sillaba finale, che nel *trocaico* determina la chiusa *cretica* (–́ ⏑ –), ritmicamente parlando *sdrucciola*, nel *giambico* invece la toglie (⏑ –́ ⏑) e la rende ritmicamente *piana;* e viceversa l'acatalessi del primo emistichio, che lo lascia *piano* (⏑ –́ ⏑) nel tetrametro *trocaico*, lo lascia *cretico* o *sdrucciolo* (–́ ⏑ –) nel *giambico*. Così i due tetrametri, ridotti al loro più semplice schema e alla loro metamorfosi ritmica, dan luogo entrambi a un verso di quindici sillabe (8 + 7), ma il trocaico viene a comporsi d'un ottonario piano e d'un senario sdrucciolo [1]), e il giambico d'un settenario sdrucciolo e d'un settenario piano [2]); parlando, s'intende, con la terminologia italiana. Il tetrametro giambico si trova pur esso fra i ritmi latini medievali [3]) e con vicende simili talora (p. es.

---

[1]) Cioè, per ritirarne lo schema alla sua più pura origine metrica:

–́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ | –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –

[2]) Cioè, per applicargli il criterio anzidetto, a questo schema teorico:

⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ – | ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑

[3]) Cfr. pel tetrametro semplice DANIEL, II, 195 sg., 343-8, 351 sgg.; MONE, I, 121-6, 150-1, 287-8, 443-4; II, 144, 203 sg.,

raddoppiamento del primo emistichio o del secondo, rime tra gli emistichii piani o anche tra gli sdruccioli ecc. ecc.), ma con profusione assai minore del trocaico [1]). Invece nella ritmica bizantina, anche

211; III, 30, 93-4, 283-4. Pel tetrametro sviluppato, cfr. MONE, III, 44 sg., 395; e dal DANIEL, II, 348 sg., riferiamo questo saggio, che fa bel riscontro al tipo dello *Stabat:*

> In crucis pendens arbore,
> toto cruentus corpore,
> et summo cum dolore,
> quae verba Dei filius
> divino fudit pectore,
> pari penses amore.

Con strofette derivate dal tetrametro giambico esordisce il *Ludus de Antichristo,* ove però i versicoli 5, 7, 13, 15 ecc. si mutano in novisillabi sdruccioli, preludenti alla serie di questi che poi spesseggiano in quel testo.

1) V' è però quel ritmo reso oggi familiarissimo ai dotti dalla poesia goliardica:

> Meum est propositum in taberna mori,

ma che si trova forse con pari abbondanza nell' innologia sacra: o semplice (DANIEL, II, 230 sgg.; MONE, I, 28, 245-6, 249-50, 155, 173; II, 175-6; DU MÉRIL, I, 217 sgg.), o con l' emistichio sdrucciolo raddoppiato o peggio (MONE, II, 78, 440-1, 442-4, 445; III, 400). Esso appare degenerato e malmenato anche nel verso a tredici sillabe che prevale nel *Ludus de A.* Or codesto ritmo, che italianamente parlando è un senario sdrucciolo più un senario piano, e di cui non si sa additare un' origine classica o d' altra specie, s' avrà forse a considerare come riduzione o imitazione del tetrametro giambico catalettico. Non v' è bisogno di considerarlo addirittura come un tetrametro a cui si sia soppressa una sillaba in ciascun emistichio, giacchè la ritmica medievale conosceva e il verso a sette sillabe sdrucciolo (lo conosceva anche come secondo

coloniale, è usualissimo [1]). Il tetrametro giambico greco latino, usato nella commedia e non nella tragedia, era già men vario del tetrametro trocaico [2]), e ad ogni modo nel suo avviamento a mero ritmo si ridusse più schematico, rinunziando alle varietà che nei classici nascevano dal risolvimento dei piedi bisillabi e trisillabi e da altro; anzi, tra gli stessi due tipi più rigidi che possono esemplificarsi coi plautini

quo nos vocabis nomine? libertos, non patronos....
argenti viginti mĭnae ad mortem me adpulērunt....

---

emistichio del tetrametro trocaico) e il verso a sei sillabe piano, onde può aver avuto un bel giorno l'estro d'accozzarli e farne come un tetrametro giambico accorciato o rattrappito. Il verso a quindici sillabe era troppo ampio per certi soggetti più spigliati, o per un pensiero che oggettivamente o soggettivamente avesse bisogno d'adagiarsi in un conio men largo. Che se davvero il ritmo goliardico nacque così, diventa un nuovo indizio, benchè indiretto, della popolarità del tetrametro giambico. Circa la quale si veda anche W. Meyer, op. cit., 172-3.

1) Cfr. se non altro Mullach, *Gramm. der griech. Vulgarspr.*, 74 sg.; Meyer, *Anfang u. Ursprung* ecc., p. 61 sg.; Morosi, *Studi sui dial. greci d. T. d'Otr.*, 85 sg., e *Arch. glott.*, IV, 78-9; Ronca, *Cultura medioevale e poesia latina* ecc., 356. Diamo un saggio del tetrametro bizantino, detto verso politico, cioè popolare:

Φέρε, μικρόν τι παίξωμεν πολιτικοῖς ἐν στίχοις
τῆς νόσου παρηγόρημα καὶ τῆς μικροψυχίας.... (Tzetze).
Μόλις τολμήσας βασιλεῦ Δέσποτα στεφηφόρε....
δύο γὰρ ἄρχουσιν ἐκεῖ, Δέσποτα παρανόμως.... (T. Prodromo).

Come si vede, lo sdrucciolo in mezzo vien talvolta ad essere, stante la natura particolare dell'accentuazione greca, più approssimativo che altro.

2) Cfr. Zambaldi, *Metrica*, 328 sgg.

preferì, almeno in Occidente, il primo, o tutt' al più in luogo del polisillabo sdrucciolo tollerò un *factus est*, *factus sit* e simili. Orbene, cosa veramente notevole, nella poesia volgare questo ritmo ebbe molto più eco che non l'altro tetrametro, il trocaico, inversamente a quello che la loro proporzione così nella metrica latina come nella ritmica avrebbe fatto aspettare. Ognun sa che un tristico o tetrastico di tali versi, cogli emistichii piani rimanti tra loro, costituisce, per così dire, la fronte della strofe del Contrasto di Cielo Dalcamo e di tutta una letteratura medicale o etica o agiografica ecc. dell' Italia meridionale (a non parlare per ora se non di questa), della quale il Contrasto sembra come stare a capo. A codest' invertimento di fortuna fra i due tetrametri possono aver contribuito due cagioni: l'una, particolare per l'Italia meridionale, l'influsso bizantino; l'altra, valevole per ogni volgare italiano, che il verso a quindici sillabe con la chiusa piana e con lo sdrucciolo meramente interno ci riusciva più confacente che non quello ove lo sdrucciolo capitava invece nella chiusa. I volgari italiani del Mezzogiorno e del Centro non sono così stremati di voci sdrucciole da non poter far onore all'obbligo di metterne una, senza rima, in ciascun emistichio interno; ma in fin di verso, dove la rima è necessaria, hanno a fare uno sforzo troppo eroico: il Sannazaro non ebbe a penar poco per far rime sdrucciole così irreprensibili come le fece. A dir vero, nella poesia italiana è poi prevalso il criterio che nei versi sdruccioli tenga luogo

di rima il semplice fatto che la chiusa ricorre sdrucciola, quasi facendosi di necessità virtù. Ma nella nostra più antica poesia non era così, e di regola la rima serbava tutte le sue esigenze anche rispetto al verso sdrucciolo; come nella ritmica latina, stante il maggior abbondare del latino in voci proparossitone che il volgare ha sincopate (viridis, oculus ecc.) o mutate nell'accento (invocat ecc.) e in terminazioni grammaticali perdutesi in volgare (p. es. gentïum gentibus, amabimus ecc.), i versi sdruccioli potevano agevolmente farsi rimanti o almeno assonanti o consonanti [1]. Del resto, il mutamento di criterio che sembra risultare dal confronto, poniamo, dei pochi sdruccioli danteschi (Inf., XXIII: *scendere-rendere-prendere*) coi manzoniani (*morbide-rorida-tremulo*) è in fondo in fondo un' illusione. Il vero ritmo che s'annida negli snelli settenarii moderni si riduce a questo:

Ei fu! Siccome immobile, dato il mortal sospiro,
Stette la spoglia immemore, orba di tanto spiro,
Così percossa, attonita, la terra al nunzio *sta,*

---

[1]) È quasi sempre mirabile in quella ritmica, fra tante licenze, il rigore nelle dieresi; il qual fatto spiega meglio come Dante e gli altri poeti italiani più colti, e nelle due lingue di Francia i poeti d'ogni maniera, avesser l'orecchio tanto fino nella dieresi volgare. Ed una poi delle ragioni per cui la dieresi latina era così presente agli autori di poesie ritmiche latine, credo fosse appunto il gran numero di versi sdruccioli, il quale obbligava gli autori a non perder di vista la vera sillabazione latina, e a non lasciarsi andare p. es. a pronunziar *gra-zjam* anzichè *gra-zi-am*. Operava così su loro in senso

Muta pensando all'ultima ora dell'uom fatale,
Nè sa quando una simile orma di piè mortale
La sua cruenta polvere a calpestar *verrà* [1]).

E così nel Giusti, *I discorsi che corrono:*

Che ci dice il barometro? – Par che annunzi burrasca.
– Meglio! – Scusi, a proposito, se vo di palo in frasca,
L'ha veduta la Civica? – L'ho veduta – Le piace?
Non me n'intendo – È un ridere. Che guerrieri di pace!...

non son che tetrametri giambici catalettici a rima baciata [2]).

Naturalmente, il loro scriversi a versi brevi (anche nella ritmica latina ciò avveniva non di rado) non è un mero avvenimento grafico, ma in parte suggella e in parte promuove un vero spezzamento del verso a quindici sillabe, come s'è già visto pel tetrametro trocaico. A rigore il ritmo non è intero se non s'aggiunge al primo il secondo versetto, come aveva inculcato nel suo opuscolo lo Zambaldi, esperto anche di musica, e come avvertì il Monaci, tanto benemerito della storia di questo verso ne' pri-

---

buono quella stessa sollecitudine per la quale l'Ariosto, e altri poco destri facitori di versi sdruccioli italiani, hanno inventato tante dieresi false come *famigliä* e sim.

1) L'ossatura strofica o l'allacciamento delle rime qui è tal quale quello del coro *Dagli atrj muscosi* in dodecasillabi o senarii doppii.

2) Cfr. una parte del *Congresso de' birri, Le piaghe del giorno, Lo scrivere per le gazzette,* una parte della *Vestizione.* — Si badi che dappertutto lo sdrucciolo è costante, sebbene spesso torni erroneo per false dieresi.

mordii del nostro volgare; ma il versetto piglia pure una certa autonomia, e il poeta finisce col permettersi delle vezzose violenze al genuino carattere del ritmo. Così il Manzoni:

Qual masso che dal vertice di lunga erta montana,
Abbandonato all'impeto di rumorosa frana,
Per lo scheggiato calle
Precipitando a valle,
Batte sul fondo e *sta;*
Là dove cadde immobile giace in sua lenta mole,
Nè per mutar di secoli fia che riveda il sole
Della sua cima antica,
Se una virtude amica
In alto nol *trarrà* [1]).

Nella *Pentecoste* vi sono altre variazioni, ma almeno il ritmo ha il suo pieno sviluppo binario.

La quartina di settenarii, sdruccioli i dispari e rimanti tra loro i pari, la quale fa le spese di tanta parte delle Favole del Pignotti, e che il Parini usò nell'ode *A Silvia*, e il Foscolo nell'inno *Alla Bel-*

[1]) Si confrontino qui i *C. Burana*, 13:

In Gedeonis area
vellus aret extentum,
et demolitur tinea
regale vestimentum,
superabundat palea
quae sepelit frumentum,
et loquitur iumentum,
nec redit bos ad horrea,
sed sequitur carpentum.

Ove il terzultimo versetto, che è come una risonanza o sfaldatura del quartultimo, rompe la simmetria e la compagine degli otto versetti costituenti quattro bei versi interi.

lezza, A Venere, A Saffo ecc., e il Monti nell'ode al *Montgolfier,* per non dir d'altri, non è insomma che un distico di tetrametri giambici catalettici a rima baciata. P. es.:

Quando Giason dal Pelïo spinse nel mar gli abeti,
E primo corse a fendere co' remi il seno a Teti.

Nè è altro che un accoppiamento di tali distici una delle forme di canzonetta usate dal Chiabrera:

Non così belle aprirono rose sul bel mattin,
Nè sì puri fiorirono, come qui gelsomin;
Aurette non volarono sì fresche in sull' april,
Nè rivi mormorarono mai di suon sì gentil.

Anche qui piacerebbe avere una storia minuta di tutte le vicende di un tal metro da Cielo Dalcamo ai nostri giorni. Ne scaturirebbe, credo, la prova manifesta che nella canzonetta o nell'inno moderno non si tratta di un fortuito ritorno al metro antico per semplice ghiribizzo di alternare settenarii sdruccioli e non sdruccioli, bensì di vera e propria prosecuzione tradizionale [1]).

---

[1]) Pegli ultimi secoli son da vedere gli accuratissimi ragguagli dati a proposito del Parini dal CARDUCCI nelle *Conversazioni critiche,* Roma 1884, p. 159-63, 193, 195. — Naturalmente l' inversione dello sdrucciolo dalla sede pari alla dispari tentata dal Bertola e dal Foscolo (ib. 309), o l' infilzata di tre sdruccioli avanti a quattro settenarii tronchi e piani in qualche canzonetta di Scipione Maffei (ib. 213), o di due sdruccioli avanti a tre piani nel Fantoni (ib. 280), son deviazioni tardive e artificiose, se anche felici, o ritorni fortuiti a deviazioni consimili della ritmica latina.

A proposito del *Natale* e della *Pentecoste* s'è già accennato alle degenerazioni cui va soggetta la strofe di tetrametri giambici, per certe surrogazioni del settenario piano allo sdrucciolo, o per la moltiplicazione del piano, per la sua mutazione in tronco, per l'invertimento delle rime. Prendiamo per esempio il *Brindisi* pariniano:

Volano i giorni rapidi
Del caro viver mio;
E giunta in sul pendio
Precipita l'età.
Le belle, ohimè! che al fingere
Han lingua così presta,
Sol mi ripeton questa
Ingrata verità.

E già nella ritmica latina si avvertono in molti componimenti degenerazioni analoghe, se non identiche, in quasi tutti i metri, come pure il miscuglio polimetrico in un medesimo componimento [1]). Sui moduli fondamentali il verseggiatore si sbizzarrisce

---

[1]) Qui non occorrono citazioni precise e mi basta rimandare in genere alle solite raccolte di ritmi medievali e agli spogli del Meyer (*Ludus* ecc.): così mirabilmente diligenti questi ultimi, e che sarebbero tanto più meritorii se fosser dati in una forma tipografica più perspicua e muniti d'un indice finale. — Non tralascerò poi di avvertire che anche la rima pariniana (*pendio, questa*) non è in fondo in fondo che una rimalmezzo, come si vede chiaro se la strofe si trascrive a versi lunghi; e che di una tal rima abbondano esempii nella ritmica latina, e i trattati relativi a questa ne dan la definizione e il termine tecnico.

a ricamare variamente, non di rado tráttovi perfin dalla pigrizia o dall' inettitudine, che non gli consente di persistere nel modulo vincendone tutte le difficoltà. Ma son cose che importano poco per la questione dell' origine, per la quale occorre solo metter la mano su certi prototipi.

X.

Piuttosto si viene qui a innestare un problema scabrosetto, quello dell' origine dell' alessandrino. Certo, il suo rapporto schematico col verso a quindici sillabe non potrebb' essere più semplice. Risparmiando lo sdrucciolo nell' emistichio il ritmo resta tal quale, perchè un po' più di pausa compensa la perdita delle sillabe atone; ed eccovi l' alessandrino francese e il nostro martelliano. La rima baciata di tanta parte della poesia francese, e delle imitazioni italiane dal Martelli al Giacosa, sembra suggellare anche stroficamente la parentela dell' alessandrino col verso a quindici sillabe, che abbiam riconosciuto vago di simili baci. Però, se dall' osservazione matematica si passa alle considerazioni storiche, è da vedere se le cose sian tanto lisce.

Se ci fermiamo alla storia propriamente classica della poesia italiana, l' abbandono in cui il verso a quattordici sillabe fu lasciato dai nostri classici, la sua voga recente, il nome stesso che fra noi gli si dà o troppo francese d' alessandrino o troppo personale di martelliano, suggello quest' ultimo d' una

notoria iniziativa [1]), ci fanno dire che per noi esso è un pretto francesismo, quale che sia poi l'origine del suo modello francese, e che il verso nostro indigeno è solo quello a quindici sillabe. Ma nel periodo delle origini e delle colture dialettali, come si presentano i fatti? Nella letteratura di cui sta a capo Cielo non mancano martelliani. Solamente, siccome il Contrasto è fido allo sdrucciolo, e i componimenti migliori (*Regimen sanitatis* ecc.) non mostrano eccezioni se non sporadiche e spesso sanabili, così bisogna dire che i testi peggiori (*Catone* ecc.) non ribocchino, come fanno, di martelliani, se non per mera impotenza e sguaiataggine degli autori, forse aggravata da quella dei copisti. Avviandoci verso il nord troviamo che Iacopone spesseggia di sdruccioli evidentemente intenzionali, ma cede a tutte le sciatterie dello stile popolare e alle seduzioni del suo linguaggio nativo e ai ripieghi offertigli dalla recitazione musicale; e del resto ha in ciò molti riscontri nella stessa ritmica sacra latina. Nell'Italia superiore, i versi o a serie continua o a tetrastici monorimi [2]), i quali richiamano tanto bene la fronte della strofe meridionale, sono assai più spesso *alessandrini* che *politici*, ma di questi

1) Possiamo citare il nostro DEJOB, *Études sur la tragédie*, p. 115 sgg.

2) Cfr. BIADENE, negli *Studj di fil. rom.*, I, 236 sg.; PÈRCOPO, *Bagni di Pozzuoli*, 36 sgg.; MONACI, in *Riv. di fil. rom.*, II, 113 sgg.; D'ANCONA, *Studj sulla lett. ital.*, 326 sgg.; CARDUCCI, in *Atti e memorie d. R. Dep. di st. patria p. le prov. di Romagna*, serie 2ª, vol. II, 183-91.

ultimi ve n'è pur sempre tanti (soprattutto se si guarda non a un unico autore o componimento o provincia, ma al complesso di quella letteratura) da parere non già fortuite alterazioni dell'alessandrino, ma sporadici rimasugli dell'originario verso politico, paragonabili ai pochi capelli che ancora ornino il cranio d'un uomo divenuto calvo: i famosi tre peli che i giornali umoristici regalavano a quella fronte che maturò il pensiero d'una grande Germania moderna. Talvolta il componimento comincia con l'emistichio sdrucciolo, ma continua per poco, o anche vi rinunzia subito; tal altra comincia con l'emistichio piano o tronco, ma se afferra lo sdrucciolo vi persiste un pochino, alla meglio [1]).

---

1) P. es. cfr. TOBLER, *Girard Pateg,* p. 52, 60; BIADENE, l. c., p. 243.

E nome del Pare altissemo e del Fig beneeto
e del Spirito Santo en cui força me meto....
De lengua e de soperbia de li mati avem dito,
mo parlem de le femene si con ne dis lo scrito....
Aüdì, bona zent, questa mia rason....
li zuei per envilia si ghe trovà cason
e pensà per pecunia de farne traïson;
per si far no poeva, ch'i no savea com,
col traïtor convénese Iuda so compagnon,
trenta dinar reçévene per far la traïson
e conplìla quel misero ch'andà en perdicion.
Lo Segnor dui dissipuli a Ierusalem mandava....

Forse nel testo dei Proverbii contro le donne (TOBLER, *Zeitschr. f. rom. Phil.,* IX) più che mai si scorge chiaro come il punto di partenza fosse anche lassù l'emistichio sdrucciolo, che vi abbonda assai. La prima strofe non ha il piano se non al quarto, e vi sono intere quartine fide allo sdrucciolo, come le 11, 16, 17, 20, 40, 42, 63, 64, 68, 79, 84 (p. 297, 298, 299, 302, 306, 307, 309).

Le ragioni sufficienti di quella calvizie metrica stanno, ognun lo vede, nella natura degl' idiomi cisalpini; e i loro versi hanno tanto meno di sdruccioli appunto come hanno tanti versi ossitoni in fine o nell' emistichio, dei quali all' Italia meridionale mancava la necessità ed il gusto. Certamente però nella Cisalpina la generale familiarità cogli alessandrini d' oltralpe, ancor più manifesta per il trovarvisi qualche esempio di assonanza a serie continua, dovè contribuire ad accrescere il disuso degli sdruccioli e a renderlo più rassegnato e scevro di scrupoli; e così l' Italia d' allora ci apparisce all' ingrosso divisa in due zone, di cui la Meridionale, dove più tardi risoneranno i purissimi sdruccioli del Sannazaro, si salda con la Grecia e sue colonie otrantine, e la Settentrionale con la Gallia. Ma per la Gallia stessa l' alessandrino può non esser altro che il solito tetrametro giambico, coll' emistichio reso necessariamente o piano o tronco dalla struttura degl' idiomi transalpini, ov' è impossibile lo sdrucciolo che nei cisalpini è almeno soltanto difficile. Il medesimo ritmo latino così bellamente risonante, così acconcio all' esposizione larga, ai soggetti didattici o satirici o familiarmente narrativi, può essere rimasto dappertutto, accomodandosi all' ambiente, più o meno smozzicandosi dove la natura della lingua portava più o meno a ciò. L' Italia settentrionale tramezzerebbe, come geograficamente, così per ragioni idiomatiche e letterarie, tra la piena integrità del Mezzogiorno e l' estremo smozzicamento della Francia; e in un verso oscillante così tra le quin-

dici e le dodici sillabe sarebbe rimasta però intatta l'identità sostanziale del ritmo: abbinamento di due emistichii entrambi con finale accento sulla sesta [1]).

La cosa dunque parrebbe chiarissima anche dal lato storico, e difatto codesta che abbiamo esposta è, si può dire, l'opinion comune, benchè dai più sia professata in un modo solo approssimativo e spesso quasi inconsapevole. Pure, una così piana spiegazione dell'alessandrino francese ha contro di sè qualche obiezioncella, sicchè tra i più sottili intendenti se n'è cercata altrove l'origine. Sorvoliamo di nuovo sulle speculazioni celtiche del Bartsch, e

---

1) È notevole che anche al di là delle Alpi il verso in questione si trova molto legato in tetrastici monorimi. Cfr. STENGEL, l. c., p. 29-30. I tetrastici monorimi di alessandrini, che son tanta parte della prisca poesia spagnuola, risentirono ancor più che i galloitalici l'influenza della Francia; e gli sdruccioli vi risultano ancora più sporadici. Ben rari vi sono versi come

> Diérongelo los clérigos, de crisma lo untaron.
> Veni Creator Spiritus pleno de dulce lumne.
> Somos siempre los clérigos errados e viciosos.
> Non vos quiero grant prólogo nen grandes novas facer.

Cfr. SANCHEZ, *Poesias castellanas anteriores al siglo XV*, p. 127, 265, 283 ecc. Appunto perchè di voci sdrucciole la lingua non sarebbe stata colà avara, l'influsso gallico è più manifesto; e di esso rimase coscienza sopra luogo, ove quei tetrastici son detti *versos franceses*, e il primo o un dei primissimi saggi n'è, cosa notevole, *El libro de Alexandro* (STENGEL, 32). Del resto, se per certi rispetti l'Italia potè parere la più tardiva nella coltura del volgare, la quale apparenza è però oggi minore di quel che fosse alcuni anni fa, il vero è che nella sostanza la più tardiva fu la Spagna, che più stentò a uscire dal periodo dell'imitazione straniera.

fermiamoci un momento al Rajna; il quale, dopo avere ben ridimostrato che l'alessandrino è nell'epopea francese subordinato al decasillabo, arriva persino a sospettarlo derivato dal decasillabo mediante il pareggiamento del primo emistichio di questo, con l'accento sulla quarta, al secondo, con l'accento sulla sesta. « La tendenza a un cotale pa-« reggiamento, ossia ad equilibrare la tesi e l'an-« titesi, mi pare musicalmente qualcosa di natura-« lissimo », dice il Rajna [1]). Veramente, ciò non è del tutto cònsono a quel ch'egli stesso altrove [2]) per un tutt'altro fine si piace d'osservare, che cioè la disuguaglianza tra i due emistichii del decasillabo possa essere in connessione con la tendenza caratteristica della poesia popolare francese d'ogni tempo a compor la strofe con versi di differente misura. Per cavare insomma dal decasillabo l'alessandrino egli ricorre a un principio opposto a quella tendenza con la quale crede rendersi più facilmente ragione della struttura particolare del decasillabo. Sennonchè quest'obiezione colpirebbe più l'autore che non la sua ipotesi; e del resto, come nelle lingue la tendenza all'assimilazione dei suoni opera alternamente con la tendenza dissimilativa, e spesso il medesimo vocabolo sperimenta via via gli effetti dell'una e dell'altra [3]), così un'alternativa simile

---

1) Op. cit., 500-503.

2) Ib., 524-5.

3) Cfr. p. es. *melancolico, melanconico, malinconico, maninconico.*

può ammettersi anche pei ritmi, nè è quindi da negare in astratto la possibilità che l'alessandrino nascesse nel modo che il Rajna fugacemente e con gran discrezione insinua. Il Paris [1]) anzi aggradì la cosa come assai verosimile. Soggiunse però, ei pure con una fugace insinuazione, essere tuttavia notevole che i tre più antichi poemi pervenutici, il *Gormont,* il *Roland,* e il *Pèlerinage,* rappresentino giusto giusto i tre versi più o men proprii all'epopea: l'ottonario, il decasillabo, il dodecasillabo. Ora codest'avvertenza mi riesce suggestiva. Il Paris medesimo ha in una sua bella lezione [2]) insegnato come il *Pèlerinage* sia bensì pur esso anteriore alla prima crociata, ma il suo soggetto in parte comico e l'intonazione gaia indichi un ambiente diverso da quello ove s'era svolta la grande poesia epica [3]), e supponga un diverso pubblico e un diverso autore. Un pubblico, pronto a ridere della parte scherzosa, non men che a restar edificato della seria; un autore, che non fosse di quelli i quali tra uomini d'arme cantavano storiche tradizioni, nei castelli o dietro gli eserciti o mentre la mischia incominciava, bensì di quelli che nelle fiere e nei pellegrinaggi spassavano un uditorio numeroso e svariato, mediante invenzioni personali e facete con gran libertà e copia innestate alla tradizione sto-

---

1) *Romania,* XIII, 620-21.

2) *La poésie du moyen-âge,* Paris 1885, 119-49. Cfr. in ispecie 129, 144, 148.

3) « L'auteur du Roland aurait secoué la tête à ces badinages ».

rica. Vorrei quasi dire che all'ingrosso il *Pellegrinaggio di Carlomagno a Gerusalemme* stia al *Rolando* un pochino come l'Odissea all'Iliade; ma sarebbe espressione vaga, inadeguata al pensiero del dotto critico, che mostra quel poema esser sorto in Parigi, in mezzo alla borghesia ilare e tranquilla, ove l'epopea nazionale, nata lungi dalle città e tutta penetrata dell'aspro e bellicoso spirito feudale, doveva trasformarsi assumendo un carattere *borghese*. Ebbene, se un tal poema è in alessandrini, se è il più antico dei poemi epici in alessandrini, ciò vorrà dire, mi pare, che il cercar l'origine dell'alessandrino entro i confini stessi dell'epopea, considerandolo solo come un secondo verso epico, può essere un procedimento fallace. Par proprio invece si tratti d'un verso più modesto, quale appunto lo vogliono i suoi riscontri italiani e spagnuoli, che, legato ad altri stili, si venisse applicando all'epopea quando questa per mutar d'ambiente o di età rimise del suo carattere più schiettamente eroico, e potè così venirsi distaccando dal forte decasillabo, il quale era stato il verso epico per eccellenza. Che poi il dodecasillabo finisse col parere alla Francia il verso eroico, il gran verso, non fa specie, chi consideri che il destino della Francia fu d'essere il paese della bella prosa, come quel dell'Italia d'essere il paese della grande poesia [1]). La Francia non fece

---

1) Cfr. il mio libro *Le correzioni ai Promessi Sposi ecc.*: Napoli, Pierro, 1895; p. 210-11. E si senta il GAUTIER, *Épopées françaises*, I, 197: « L'invention de ce vers nous paraît, d'ail-

che avvicinare in tutto e per tutto la poesia alla conversazione, riducendo, come diceva il Sainte-Beuve, il linguaggio poetico a un marciapiede poco più alto del livello della prosa; ed è quindi naturale che da ultimo il suo maggior verso fosse non quello che arieggia l'endecasillabo di Dante, ma quel che somiglia al quindicisillabo di Cielo Dalcamo.

Certo, noi potremmo parlare più risoluto, e l'idea di ricavare il dodecasillabo dal decasillabo sarebbe difficilmente venuta in capo a nessuno, se avessimo un bel manipoletto, in versi alessandrini, di testi didattici, agiografici, satirici, anteriori al *Pèlerinage,* come si trova difatto posteriormente in italiano, in provenzale, in ispagnuolo e nello stesso francese. Parrebbe allora la cosa più naturale del mondo che per l'epopea il dodecasillabo non fosse che un metro d'accatto. Ma la mancanza di quel manipoletto, se ci priva d'un argomento decisivo, s'avrà egli a dire un argomento addirittura in senso contrario? Non è frammentaria la cognizione che abbiamo dei generi della letteratura volgare dei primissimi secoli? Non è in gran parte opera del caso che sian giunti fino a noi certi testi, o i saggi di certi generi, anzichè altri testi o saggi? Se per fortuna non ci fosse arrivato l'unico monco manoscritto del *Boezio,* cosa sentenzieremmo noi sull'epoca

---

« leurs, avoir été désastreuse pour nos chansons de geste, et « en général pour notre poésie nationale. L'alexandrin est « lourd, monotone, fatigant. L'ennui sort de ce grand vers: il « endort ». Nè occorre ricordare le ire e le riforme del Voltaire.

della prima comparsa del decasillabo nella Francia meridionale? Non son poi anche facili a indovinare le ragioni per le quali ci sian pervenuti piuttosto i primi alessandrini epici che non i primi usati in altri generi? Son domande a cui risponderanno, se vorranno, i dotti; a noi basti l'aver confessata la difficoltà, pur non lasciandocene sgomentare.

Sennonchè un altro dubbio, prettamente schematico, può farsi. Par semplicissimo dire che l'emistichio sdrucciolo del verso che più volte per brevità abbiam detto politico dovesse perdere, in territorio gallico, una o entrambe le atone, e, sempre mantenendo l'accento sulla sesta, riuscire piano o tronco, di sette o di sei sillabe; ma siam noi sicuri che i poeti d'oltralpe, nel ricalcare in lingua volgare un ritmo latino, pronunziassero bene lo sdrucciolo latino o non vi spostassero l'accento? Ognun vede che se colà avessero letto *Quo nos vocabis nomíne* o *nominé,* ne sarebbero stati tratti a ricalcarvi sù un emistichio con l'accento sulla settima o sull'ottava, come appunto per altri ritmi è stato dimostrato [1]. Ma codesta è una questione generale, su cui diremo qualcosa dopo aver toccato d'un altro verso.

XI.

Il quale è sempre nientemeno che il decasillabo-endecasillabo. Io non sarei propriamente ritroso a creder

---

1) Cfr. TOBLER, *Vom französischen Versbau*, 4ª ediz., p. 103 n, 104 n, 107, 110 n, 112 n; e della version francese, p. 118 n, 120 n, 122 n, 126 n, 127 n.

ciò che il Diez e il Rajna sostennero, e il Bembo, non senza precursori, aveva accennato, che il verso nostro ci sia venuto di Francia [1]. Vi sarei sedotto, se mai, più dalle ragioni storiche, che non da ragioni schematiche; poichè anzi, se si prescindesse dalla Francia, il nostro endecasillabo sarebbe tal quale alcuni metri latini. Invece, rispetto al decasillabo transalpino il verso nostro ha differenze notevoli, che sono: l'intreccio d'endecasillabi con accento principale sulla sesta con quelli ad accento sulla quarta e ottava o settima, non permesso in francese ove o tutti i decasillabi sono *a minori* o tutti *a maiori;* la continuità piena di tutto il verso perchè la nostra cesura non è che una cesura nel senso grecolatino, mentre nell'antico francese la così detta cesura è una vera pausa o spezzamento del verso, per cui, se v'è una sillaba atona finale nel vocabolo che chiude l'emistichio, questa non conta nulla, cioè non si somma col secondo emistichio. Sarà pur facile ammettere che il tipo francese si alterasse fra noi, ed attraente il raffigurarsi tale metamorfosi, ma bisogna confessare che così ci vuole uno sforzo che non occorrerebbe punto nell'ipotesi della diretta derivazione del verso italiano da endecasillabi latini, vagheggiata da tanti nostri eruditi, dal Castelvetro allo Zambaldi e al Nigra, e che presa oggi in un senso *ramoriniano* o *ronchiano,* e circoscritta

---

1) È superfluo avvertire che questa tesi non è da confondere con quella dell'origine celtica dello stesso decasillabo francese, benchè in un certo senso l'una completerebbe l'altra.

meglio, sfuggirebbe alla taccia dell'origine troppo umanistica. Il nostro endecasillabo e il decasillabo francese potrebbero, non dico non aver nulla da spartire tra loro, ma esser derivazioni parallele, ciascuna acconcia al proprio ambiente, dello stesso ritmo latino. Potrebbe al postutto essersi di Francia venuto piuttosto l'esempio dell'applicazione romanza d'un dato ritmo latino, che non l'imposizione di esso ritmo già confezionato alla francese. Ben altrimenti sicura è la pretta origine forestiera per l'endecasillabo spagnuolo. Ma poniamo pure che il verso nostro non sia che un'eco del francese, donde che fosse questo derivato, non sarebbe egli verosimile che almeno gli endecasillabi latini contribuissero a produrre le trasformazioni che il ritmo francese avrebbe qui subìte, e che consistono, si badi, appunto in una maggior conformità ai tipi latini? Quando si pensa che scrivendo

O pádre nóstro che ne' ciéli stái

Dante riecheggiava tal quale l'

Ut quéant láxis resonáre fíbris,

che Guido d'Arezzo aveva, con tanto costrutto, cantato buon tempo prima sull'altare, e che

Vérgine mádre, fíglia del tuo fíglio,

non differisce sostanzialmente da

Míra gestórum fámuli tuórum,

par duro a ingollare che tra ritmi così acusticamente identici, e in tanta conformità di tempo e

di luogo, non interceda nessun diretto rapporto storico, proprio nessuno! Onde tornerebbe sempre acconcio per lo meno il sospetto che gl' Italiani colti, e anche un po' i men colti, abituati al saffico e via via, percepissero le analogie che gli endecasillabi latini avevan col decasillabo gallico, e rifacendo questo avessero quelli nell' orecchio.

In ogni caso poi, data l' origine transalpina, bisognerebbe insistere un pochin più che il Rajna non faccia [1]) sulla parte d' intermediaria che spetterebbe alla Provenza e alla sua lirica; sì perchè piuttosto lirica fu la prima funzione dell' endecasillabo nostro, e sì perchè la lirica provenzale presenta un bel numero d' endecasillabi di tipo italiano. Già il Rajna ha fatto notare in Bernardo da Ventadorno (*Be m'an perdut*) quattro versi con accento sulla terza e sesta, in cui quindi la quarta sillaba del primo emistichio, atona, conta nel verso:

No sai domna, volgues o no volgues [2]).

---

[1]) Op. cit., 516. Ma forse a lui parve bastevole quanto n' aveva già accennato il DIEZ (*Altromanische Sprachdenkmale*, p. 100).

[2]) Si potrebbe aggiungere che v' abbondano quelli con accento sulla quarta e settima:

Be m'an perdut lai enves Ventadorn
tuit mei amic, pos ma domna nom ama....

se non fosse che anche il decasillabo francese conosce bene questa cadenza:

Ne seit ocis, o devient crestïens.
Ote li forz e li proz Berengiers.
Ed as eschès li plus sage e li vieil.

Ed è anzi notevole che l' italiano abbia finito col farne uso piuttosto parco, possibilmente riservato alle armonie imitative.

E altri n'avrebbe potuti trarre, volendo, da altri trovatori [1]). E sarebbe anche da mettere in vista, s'io non vado errato, che codesto fatto è in connessione con due altri: che il primo emistichio suol essere ossitono più frequentemente che nell'epopea francese, e che spesso dopo la quarta accentata l'atona che chiude la parola si somma col secondo emistichio [2]). Senza dire che la fusione sintattica dei due emistichii è spesso tale qual è in Orazio o in Dante, o i due tipi *a minori* e *a maiori* si accozzano insieme senza scrupolo [3]). Certo, anche

---

Dove però è forse pure da non omettere che essi abbondano nella Divina Commedia, in ispecie nella chiusa delle terzine, e, se talvolta son particolarmente espressivi, tal altra o lo sono in un modo più vago, o non lasciano intravedere alcuna precisa intenzione stilistica.

1) Cfr. p. es. BARTSCH, *Crest.*[3], col. 61, 69, 70, 71, 101, 109, 110, 111, 126, 155, 156, 157, 159, 160, 161, 162 ecc.; e CRESCINI, *Manualetto provenzale*, p. 178.

2) P. es. in Ugo Catola:

> o si per altra m'avez en refui (BARTSCH, 61)
> que tuit s'ajoston gai e voluntos (62).

e in Bertran de Born:

> s'eu autra dompna deman ni enquier....
> e ja l'us l'autre nons poscam amar (111)
> tro la demanda que fai a conqueza (115).

Benchè pur si trovi la misura epica, p. es., se la lezione è giusta, in Peire Vidal:

> la terra crotla per aqui on eu vau (109).

3) P. es. nella stessa strofe (BARTSCH, 69-70):

> Mais volgr' aver la scïensa conquiza....
> que la rictat, que cauza es deviza....
> el scïensa non chai, pos s'es assiza
> cel c'al saber es rics en sa camiza.

la poesia francese conobbe poi il miscuglio dei due tipi di decasillabo, o il primo emistichio sempre ossitono e via via, ma fuor dell'epica e per influsso provenzale. Adunque, nella ipotesi d'un'origine transalpina dell'endecasillabo, l'accenno del Bembo alla Provenza dovrebbe parerci più esatto e felice, meno approssimativo, di quel che farebbe sulle prime sospettare la tanto deplorata confusione dei nostri vecchi tra le due lingue e letterature di Francia. Chi poi considerando che in Italia questo verso esordì nella poesia popolare, trovasse strana perciò l'origine provenzale, voglia riflettere che i nomi di quei componimenti popolari, *strambotto, stornello* e *sonetto,* come pur quello di *serventese,* mettono capo appunto alla Provenza, e che la popolarità in questo caso è tutt'altro che sinonimo di poco artificio [1].

---

[1] Si veda per tutto ciò il magistrale proemio del Nigra ai *Canti popolari del Piemonte,* Torino, Loescher, 1888; e il non men felice libro del D'Ancona sulla *Poesia popolare.* — Nella bella recensione del volume del Nigra nel *Journal des savants,* il Paris gli mosse qualche dubbio circa la derivazione di *stornello* dal prov. *estorn,* battaglia. Lo stornello, diceva, non è cosa molto antica, e se, stando al D'Ancona, derivò in Toscana dallo strambotto, non può risalire oltre il secolo XIV. Del suo nome stesso, poi, non ha esempii storici il lessico italiano. E dovrebbe essere stato, posta l'origine in fondo germanica, piuttosto *stormello;* salvochè già in provenzale la voce *estorn* non fosse divenuta un termine tecnico d'arte poetica, il che non fu, anzi non è stato mai neppure dopo. Onde concludeva che *ritornello* per *stornello,* piuttosto che uno sproposito comune, quale recisamente lo dichiarava il Nigra, potrebbe davvero essere il nome originario. Quanto a me, non ho agio nè

XII.

Comunque, la questione italiana è in un certo senso secondaria, e, se presenta difficoltà, è piuttosto per l'imbarazzo della scelta. L'osso duro è il decasillabo francese, il quale, o sia il prototipo pegli altri, o sia il riflesso oitanico d'un ritmo latino più pianamente continuato altrove, non sembra combaciar bene con alcun ritmo latino; e dico con uno che sia stato effettivamente usato e usuale nel medio evo, non già o di rarissimo uso, o smesso dopo l'età classica e schiettamente metrica, o di mera ricostruzione suppositizia.

Il Thurneysen [1]) volle tentare l'esametro, o, meglio, ritentarlo, poichè se non altro il Julien s'era già messo sulla stessa via per l'appunto [2]). E certamente, ove si consideri che l'esametro, nonostante la nobiltà della sua origine, divenne un metro così comune, e nel medio evo, degenerando più o meno in ritmico, ebbe una diffusione infinita, e si adoprò pure in componimenti minori di lor natura divulgatissimi, appropriandosi tutte le spezzature e i lenocinii della ritmica, ci deve parere perfino

bisogno qui di risolver la questione o di scrutarla a fondo: e, se pur si dovesse rinunziare all'etimologia propugnata dal Nigra, resterebbe sempre vero che dal più al meno la poesia italiana dovè qualcosa alla provenzale anche nella terminologia.

1) Nella *Zeitschr. f. rom. Phil.*, XI, 305 sgg.

2) Cfr. LITTRÉ, *Hist. de la langue franç.*, I. 19 sg.

strano che di esso appunto nessuna prosecuzione ci offra la ritmica volgare, e che sia toccato agli umanisti del Rinascimento e ai neoclassici dei nostri giorni lo sforzo d'appropriarselo. Tanto più che anch'esso, per lo meno nella chiusa, dava quasi costantemente, anche letto a solo accento, una cadenza ritmica spiccata. D'altra parte, per il decasillabo epico qual più legittimo progenitore che il verso d'Omero e di Virgilio e dei tanti lor successori anche medievali? Vero è che, se si pensa che l'esametro oscilla tra un minimo di tredici sillabe e un massimo di diciassette, la ragione della sua sterilità, tra la schiusa di versi essenzialmente sillabici quali sono i romanzi, è troppo manifesta perchè non finisca col parerci naturalissimo ciò che a primo aspetto poteva sembrare strano. Tutti gli altri veri o presunti prototipi latini di versi romanzi, o sono strettamente sillabici, o poterono divenir tali senza sconcio, anzi quasi purificandosi da licenze perturbatrici; ma l'esametro non avrebbe potuto ridursi sillabico senza farsi di soli spondei, giusta qualche rarissimo esempio enniano o catulliano. Tuttavia era utile che una buona volta si tentasse di proposito anche quella zitellona annosa, onde partorisse il decasillabo; ed è stato bene ci si provasse un uomo così agguerrito per le audaci imprese qual è il Thurneysen.

Indaga egli le vicende dell'esametro ritmico, a cominciare da Commodiano, che già nella prima metà del secolo III prescindè quasi del tutto dalla quantità. Del resto i versi di costui, discussi fin

troppo dai critici, sono soltanto una precoce e brusca anticipazione del futuro scempio, la quale ben si capisce che avvenisse in poesie meramente religiose d'un vescovo palestinese; come nello stesso Occidente l'identico fatto avvenne, per un altro metro, in quell'Africa che si segnalò fra le provincie romane pel più pronto smarrimento della quantità, e avvenne per opera d'un altro vescovo semita, sant'Agostino. Il Thurneysen passa quindi in rassegna gli esametri più o meno spensieratamente ritmici dell'Occidente, da quelli men rozzi degli epitafii longobardici della prima metà del secolo VIII a quelli più rozzi dell'epitafio di Piacenza, ove se ne trova perfin di questo calibro:

ore spirabas dogmata philosophorum more [1]);

a quelli della liturgia gotica spagnuola del secolo VII (egli non ha potuto seguire un ordine cronologico); all'epitafio del vescovo Cumiano (Bobbio a. 736); e via via a quelli degli Enigmi, ove il verso sembra fissato ad un emistichio parossitono di sei sillabe seguito da uno di otto, come:

prior semper manet, alter qui morte finitur;

a quelli dell'epitafio per un Tommaso, ove il primo emistichio, sempre di sei sillabe, ha invece la chiusa sdrucciola, come:

quis mihi tribuat, ut fletus cessent immensi;

---

1) Che è poi un bel tetrametro giambico ritmico!

a quelli encomiati dal grammatico Virgilio Marone, ove un emistichio parossitono di cinque sillabe è seguito dal solito di otto, come:

bella consurgunt | poli praesentis sub fine.

Questi ultimi esametri sono a rima baciata, e spesso in quelli dianzi accennati spunta o senza regola o più regolarmente la rima o l'assonanza o la consonanza atona, e la strofe o la serie, per esempio in Commodiano la serie dei versi tutti desinenti in *-o*; e la lunghezza di posizione, l'ultima a cui ancora si badasse, finì con essere anch'essa negletta. Il Thurneysen s'ingegna di ripescare l'esametro ritmico, e in parte gli riesce, pur nel famoso carme rustico sulla guerra sassone di Clotario II conservatoci dalla Vita di san Farone. Orbene, dic'egli, quando i Galloromani presero, sulla scorta dei cantori tedeschi, a celebrare le geste dei loro re, è naturale che vi adibissero quel povero esametro ritmico. Questo oscillava, è vero, fra tipi alquanto diversi; ma oscillazioni vi saranno state anche nei primi tentativi volgari, via via sarà avvenuta una selezione, e si sarà a poco a poco fissato il tipo definitivo del decasillabo. L'uno o l'altro emistichio latino, traducendosi in francese, poteva accorciarsi mercè gli smozzicamenti proprii del francese: e così un audite seniores divenendo *oez seignurs*, un vester imperator *vostre emperere*, un adsatis est melius *asez est melz*, de vassallatico *de vasselage*, emistichii latini di sei o sette sillabe, sdruccioli o piani, mettevan capo tutti

al primo emistichio francese di quattro sillabe ossitono o di cinque piano. Simili rattrappimenti possono darci il secondo emistichio francese:

chevalers puis aveir = caballarios possum habere
si bones nen out unches = tam bonas non habuit unquam
unches meillor ne vi = unquam meliorem non vidi
ne placet damnedeu = ne placeat domino Deo.

Talvolta il rattrappimento è soverchio e guasterebbe. Un comes Rotlandus avrebbe dato *quens Rollanz,* e debemus bene morire *derum bien murir.* Ma allora l'aggiunta degli articoli e degli altri ammennicoli del neolatino, aggiunta poco meno che necessaria anche grammaticalmente, forniva non ricercate zeppe al ritmo: *li quens Rollanz* e *derum nus bien murir.*

Il miraggio è seducente, non c'è che dire; ma dove è l'attrattiva è pure il pericolo di tali escogitazioni. Ognun vede quanto sia vago il procedimento, quanto si presti all'abuso e all'arbitrio, ora accorciandosi ora stiracchiandosi una materia elastica per farla combaciare col modulo a cui si vuol riuscire. Dall'esametro ritmico così manipolato si sarebbe potuto finir col giungere, non lo nego, al decasillabo; ma si sarebbe potuto finire anche ad un verso d'altra misura! A una mera possibilità acutamente additata potremmo aver a rassegnarci in ultimo per disperazione, ma il nostro spirito cerca prima ipotesi in cui si possa più pacatamente adagiare. Affidare così tutte le vicende del ritmo alle vicende della lingua sembra un partito raffinatamente scientifico, ma è in sostanza un voler ot-

tenere una cosa assai rigida, come il ritmo, da una cosa svariatissima, qual è l'evoluzione linguistica. Un trisillabo latino, per esempio, può in teoria dar luogo a un trisillabo francese o a un bisillabo o a un monosillabo, secondo i casi; come può l'esito romanzo tollerare o no l'aggiunta d'un articolo o d'altra paroletta simile. Mutazioni lessicali o morfologiche o sintattiche possono far sì che talvolta a un bisillabo latino corrisponda in francese qualcosa di più corto o di più lungo (p. es. hostis *ennemi*). Cotali varie contingenze, combinate per dipiù con la variabilità stessa dei moduli dell'esametro latino, sono auspicio di effetti ben più incerti che non quelli fattici tralucere mediante una industre scelta dei casi più favorevoli. Dell'ipotesi del Thurneysen si potrà forse ritener solo questo, che, solendo il primo emistichio dell'esametro ritmico esser più breve del secondo, non men che ne' saffici, negli alcaici e nei trimetri giambici, contribuisse esso pure a insinuare negl'inventori del decasillabo l'abitudine di considerar come normale e come acconcia alla narrazione l'alternanza claudicante tra un emistichio più breve e uno più lungo [1]. Nella quale alternanza dunque, in cui il Rajna subodorò quasi un'inclinazione celtica, si avrebbe più che mai un cumulo di eredità latine.

Se il secondo emistichio dell'esametro ritmico dà sempre più sillabe che non quello corrispondente

---

[1]) Quest'ultima osservazione, in fondo, è già nel Diez, *Altrom. Sprachdenk.*, p. 128.

del decasillabo, anche il primo, che par così propizio nel tipo encomiato dal Virgilio grammatico (Bella consurgunt), non si era punto fissato però a codesto tipo, e di solito ci dà pur esso troppe sillabe. Or noi abbiamo bisogno, lo ripeto, d'un modulo latino che diventi verso volgare col semplicemente surrogar a ogni sillaba latina una sillaba volgare. È proprio questa la via per la quale, poniamo, il verso di Cielo si vede ricalcato sul tetrametro latino. Lì noi non ci raffiguriamo il *Ben sazzo l'arma dòleti com'omo ch'ave arsura* qual riduzione di un Bene sapio, anima dolet tibi ecc.; o viceversa non istiamo a strologare se dal Quo nos vocabis nomine? libertos non patronos, ne sarebbe venuto un *Con qual ci chiamerai nome* ecc. ecc. Al più troviamo naturale che in una lingua scarsissima o priva di sdruccioli sottentri nella pausa o nella chiusa un *nomne* o *nome* o *nom,* e in una lingua ridondante d'ossitoni sottentri un *patrons* ecc.; poichè dopo l'accento finale il resto è indifferente, com'era indifferente in greco e in latino la quantità dell'ultima sillaba del verso, e in italiano non monta se il verso finisca con *amò* o *amaro* o *amarono.* Ma per quanto precede l'accento il poeta volgare non sappiam raffigurarcelo se non in atto di sforzarsi a riprodurre ogni sillaba del modulo latino o straniero da lui preso di mira. Possiamo ammettere che lo sforzo rimanesse talora vano, o per distrazione o per ingenuità d'artificii, o ci si rinunziasse per negligenza e scoraggiamento, ma non che esso non fosse la massima

e l'essenza stessa del lavoro propostosi. Il primo emistichio del decasillabo non potè essere tracciato se non sulla falsariga d'un ritmo latino che avesse sempre o quasi sempre l'accento principale sulla quarta, e così siamo fatalmente ricondotti ai trimetri giambici ed al saffico. Il saffico non solo fu già preferito per l'endecasillabo italiano dal Nigra [1]), ma, è bene non dimenticarlo, il Quicherat e il Littré (l. c.) lo prescelsero per il loro decasillabo.

XIII.

È una credenza che sta quasi inconsapevole in fondo all'animo di molti, che la strofe saffica fosse uno strascico di pretto classicismo, e nella sola liturgia; il che è peggio che un'esagerazione. Quella strofe, che corse pure tutte le vicende della degenerazione ritmica [2]), nell'innologia fu ben frequente, e, che più monta, in canti epicolirici. Tanto più chiara apparisce la cosa se si considera che il trimetro giambico acatalettico, che ritmicamente era divenuto pari al saffico, salvo una sillaba atona di più nella chiusa, e insomma finì con esser per-

---

1) *Romania,* V, 430. Nè il Nigra fu senza precursori, chè il Castelvetro (cfr. RAJNA, 506), l'Apel (cfr. BLANC, *Ital. Gram.,* 705 sg.), lo Zambaldi, inclusero il saffico nelle lor varie enumerazioni eclettiche, e il Minturno s'attenne al saffico esclusivamente. Ciò ch'ei dice a p. 361 della *Poetica* potrebbe pur lasciare qualche dubbio, ma a p. 341 è molto esplicito.

2) Cfr. W. MEYER, op. cit., 92 sg.

cepito come niente più che lo sdrucciolo del saffico, non solo si adoperò in canti bellici e a serie catastica [1]), ma assunse in essi e in canti religiosi tutta la testura della strofe saffica. Una tale promiscuità è assai significativa, e riverbera sulla popolarità e sull'uso epicolirico del saffico e della saffica una luce molto favorevole. È un punto questo che meriterebbe una dimostrazione più piena che io non sappia fare, limitato come sono a spigolare nel Du Méril [2]). Dal quale cito quanto segue. Il carme sulla distruzione d'Aquileia,

> Ad flendos tuos, Aquileja, cineres
> non mihi ullae sufficiunt lacrymae,
> desunt sermones, dolor sensum abstulit
> cordis amari.

Il canto sulla morte di Erico duca del Friuli:

> Mecum, Timavi saxa, novem flumina,
> flete per novem fontes redundantia [3]).

Il canto sulla morte di Carlomagno, ove quartine di soli trimetri si chiudono con un ritornello di sei

---

[1]) Come del resto avvenne perfino al saffico, da Seneca al vescovo Alfano. Cfr. RONCA, *Coltura medievale* ecc., 332-3, 339, 358; e ZAMBALDI, *Metrica*, 555.

[2]) I, 234-9, 241-4, 245-6, 251-3, 268-9; III, 296-302, 308-14.

[3]) Son versi aggruppati a cinque, ma senza adonio nè altro legame strofico. La probabile attribuzione a Paolino d'Aquileia non turba il nostro assunto, tanto più che si tratta sempre di cose destinate a esser recitate dai fedeli: cfr. CARDUCCI, *Dell'inno La Risurrezione*, 20 sgg.

sillabe. Il famoso canto esortativo delle scolte modenesi, circa l'anno 924, i cui trentasei trimetri consuonano tutti nella finale *a*, eccetto due versi con consonanza leonina in *is* che son quasi nel mezzo del componimento (19-20). Il canto sulla morte dell'abate Ugo, figlio naturale di Carlomagno:

> Hug, dulce nomen, Hug, propago nobilis
> Karli potentis ac sereni principis,
> insons sub armis tam repente saucius
> occubuisti [1]).

Che è sempre insomma lo stesso metro dell'inno alfabetico già attribuito a Ilario di Poitiers:

> Ad coeli clara non sum dignus sidera
> levare meos infelices oculos,
> gravi depressus peccatorum pondere;
> parce, Redemptor.

E a tacere poi della vera ode saffica di Teodulfo vescovo d'Orléans per il ricevimento di Luigi il Bonario, e dell'altra che fu composta per celebrar l'arrivo d'un imperatore a Sangallo, e del poemetto in saffiche su Alessandro, importa più che mai ricordare

---

1) Su tutto questo bel fascio di componimenti latini si ha ora un accuratissimo saggio del prof. GIOVANNI FERRARA, *Il Carmen de Synodo Ticinensi*, inserito nei *Rendiconti del R. Istituto Lombardo* del 1904; il quale m'è venuto tanto più in taglio in quanto che il Ferrara, ristrettosi unicamente alla ritmica latina, e uscendone solo per risalire a Prudenzio, non guarda nemmen di sbieco queste mie pagine, anteriori di sei anni alle sue.

la saffica spagnuola sul Cid, ove i quattro versi consuonano solitamente nella chiusa atona (*-e*, *-us* ecc.), ma talora danno nella rima più o men perfetta:

> Illo nolente, Sancïus honorem
> dare volebat eï melïorem,
> nisi tam cito subiret rex mortem [1],
> nulli parcentem.

Non dimentichiamo, s'intende, che codesta saffica spagnuola, e perchè posteriore al secolo XI, quando cioè il decasillabo era nato da gran pezzo, e perchè composta in quello tra i paesi romanzi nel quale il decasillabo non fu autoctono, non può valere come una prova diretta del nostro assunto; come nemmeno dimentichiamo il carattere piuttosto classico di qualcuno dei componimenti testè accennati, per esempio quel di Teodulfo. Ma la saffica sul Cid [2]) è una prova indiretta d'un genere comune e tradizionale, di cui la parte profana o quasi profana sarà giunta a noi più frammentaria assai che non quella religiosa; e altri dei componimenti citati sono preziosi per l'antichità e per il luogo d'origine.

Intanto soffermiamoci a fare alcune osservazioni

---

1) Si noti quest'endecasillabo cogli accenti di quarta e settima.

2) In Ispagna già sant'Isidoro aveva composto per sant'Agata una saffica di carattere ritmico e popolare che comincia:

> Festum insigne prodiit: choris cum
> voces in aula resonent, cunctorum
> Deo dicata plebs alterna tota
> pandite vota.

che presto ci ricondurranno al discorso principale. Primamente, il serventese italiano, che, nella sua materia più spesso epica che lirica e pur nella sua forma assai diverso dal serventese provenzale, di quest'ultimo poco più ritenne che il nome, cos'altro è mai, nel suo caratteristico schema dei tre endecasillabi monorimi seguiti dal quinario iniziante la rima del terzetto successivo (« serventese caudato semplice »), se non una saffica? Chi confronti anche solo quello bolognese sui Geremei e Lambertazzi (1264-80) [1]) con la saffica sul Cid o con la pseudosaffica sulla distruzione di Aquileia, come può persuadersi che non rappresentino un'identica tradizione? [2]). E come si può non vedere un'estrema

---

1) Si può vederlo anche nella *Crestomazia italiana* del Monaci, 406 sgg. Talora la rima non è che assonanza, o il versicolo è di quattro o sei sillabe anzichè di cinque, come spesso gli endecasillabi non tornan bene; ma son le solite miserie della musa popolare e delle trascrizioni infedeli, e vi son poi strofi perfette come questa:

> Del guasto de Bologna se comença
> como perdè la força e la potença
> e lo gram senno cum la provedença
> ch' aver solea.

2) Sulle forme e sui soggetti del nostro serventese si può vedere Pini, *Studio intorno al sirventese italiano,* Lecco 1893; ma con gli autori ivi citati, e con le buone recensioni che dell'opuscolo diedero il Pellegrini, nel *Giorn. stor. d. lett. it.*, XXII, 399 sgg., e il Vandelli, nella *Rass. bibl. d. lett. it.*, II, 11 sgg. Nè possiamo sottintendere il Rajna (*Zeitschr. f. rom. Phyl.*, V, 5 sgg.). Nella questione se e fino a che punto la strofe italiana possa essere stata promossa o influita dalle forme transalpine identiche o affini, non ho bisogno d'entrare.

scorsa di quella tradizione nelle non poche saffiche del Giusti? [1]). E nello stornello non era stato bene ispirato il Nigra a sospettarvi una riduzione della saffica? Il tristico s'è ridotto a distico per la parvità del soggetto, e il versicolo col nome del fiore e di coda divenuto testa, con un invertimento che è già abbozzato pure nel serventese; ovvero, nello stornello in forma di semplice terzina, il versicolo è saltato in aria, com'era facile che avvenisse ad una siffatta appendice ritmica ormai pari a un semplice emistichio del verso principale, e come sarebbe avvenuto anche nella terzina dantesca se deriva dal serventese [2]).

In secondo luogo, l'endecasillabo sdrucciolo italiano parve a più d'uno il succedaneo del trimetro giambico acatalettico; e certamente lo stato delle cose nella ritmica latina, quale lo abbiam visto or ora, renderebbe ovvio che l'endecasillabo sdrucciolo

---

1) Per la storia della saffica ricondotta alla diretta imitazione classica nel Rinascimento, cfr. A. BERTOLDI, *Dell' Ode alla Musa di G. Parini*, Firenze 1889, p. 7 sgg.

2) Lo SCHUCHARDT, *Ritornell und Terzine*, p. 123 sgg., propugnò invece strenuamente la derivazione, accennata già dall'Imbriani, della terzina dantesca da una incatenatura di stornelli. Mi par più semplice la derivazione dal serventese, ancorchè non fosse vero quel che molti affermarono e affermano ed il Vandelli efficacemente nega, che cioè la terzina dantesca sia stata addirittura una delle forme del serventese. Comunque, la teorica dello Schuchardt e quella più comune ci porterebbero in fondo in fondo a un identico prototipo latino, la strofe saffica.

sia il trimetro, e il piano sia il saffico [1]). Si può solo dubitare se, nella grande scarsezza degli endecasillabi sdruccioli per entro alla nostra prisca poesia, occorra un'origine speciale per essi. Certo non ve ne fu una speciale per gli endecasillabi tronchi, scarsi pur essi; salvo il conforto che a questi poteva venire dai tanti decasillabi ossitoni francesi e provenzali [2]). Già Dante di entrambi codesti contrarii accidenti del verso assegnava una ragione tutta fisica e linguistica (Vulg. Eloq., II, 5). Nondimeno, una connessione storica fra lo sdrucciolo e il trimetro potrebbe pur esservi stata, ovvero esservisi intuitivamente percepita via facendo; e ad ogni modo la questione ha un valore molto secondario. Quel che davvero importa e non è senza significato, si è che la doppia forma, piana e sdrucciola, dell'endecasillabo italiano, trovi un così comodo riscontro nei due versi ritmici latini che all'intuitiva comune del medio evo si presentavano come costituenti un unico verso salvo la varietà della chiusa.

Il trimetro anzi potrebbe per un momento sembrar proprio esso il tanto sospirato padre del decasillabo, a chi, considerando la gran caterva delle voci francesi come *fragile, public, individu, crépuscule, industrie, je varie* e via via, si sentisse ba-

---

1) Ad flendos tuos Aquileja cineres.
Non molto lungi per volerne prendere (Inf., XXIII, 36).

2) Conforto però che ognun sa non esser riuscito molto seducente, tanto son rari i versi ossitoni nell'antica poesia dell'Italia centrale e meridionale.

lenare il sospetto che una tale accentuazione si applicasse nell' VIII e IX secolo agli sdruccioli latini, sicchè per esempio nelle Gallie si leggesse:

> Ad flendos túos | Aquileja cinéres.
> O tu qui sérvas | armis ista moenía.
> Noli dormíre | monéo, sed vigíla.

Che sarebbero dei decasillabi bell'e fatti, a pausa e a chiusa femminile. Per questi s'è riconosciuto che lo scazonte, se scazonti medievali ci fossero, sarebbe proprio il modulo più acconcio; ebbene, i trimetri acatalettici, così gallicamente letti, sarebbero appunto ritmicamente *scazontati!* Ma il guaio è che la schiusa delle voci francesi come *fragile* ecc. ebbe luogo dapprima nel secolo XII e quindi nel XIV e dal Rinascimento in poi. Per l'età che a noi importa, i *fragile* e i *crépuscule* son frutti fuor di stagione [1]). Non men delle voci di schietto conio popolare, quelle semidotte e le dotte (chè anche quest'ultime eran più trattate in confidenza nè era ancor venuto il tempo dei latinismi scrupolosamente ricalcati a costo di turbarne l'accento) ci si mostrano osservantissime dell'accento latino, e alla repugnanza gallica di ben pronunziare lo sdrucciolo rimediano con le sincopi. Tuttora nel *Roland* i latinismi ad accento spostato sono d'una rarità mirabile [2]).

---

1) PARIS, *Étude sur le rôle de l'accent latin dans la langue française,* p. 22 sgg., 35, 71 n., 83-4, 92, 93-4, e passim; LITTRÉ, op. cit., II, 343; DIEZ, *Gramm.*, I.

2) Nulla vale il *ténèbres* (v. 1431), stante la 'posizione debole' (cfr. *paupière* e lo sp. *tinieblas*): poco meno che nulla

Insomma, nei secoli in cui può presumersi che il decasillabo volgare nascesse, il francese era tuttora la lingua dei *meuble, utle, idle, saintisme, chapitre, enterre, Saisne, Aise, Itale, Itaire,* non già

---

il *senefíet* (73), come del pari il *mortifíe et virifíe* del *Livre des rois* (PARIS, 100), poichè son verbi, e i verbi sono andati soggetti a morbosi spostamenti analogici anche in lingue tutt'altro che inette allo sdrucciolo (cfr. sp. *significo considéro varío* e sim.) Di *ventèlet* (*Rol.*, 48) fu già riconosciuto non esser ventĭlat, ma *ventellat, com'è richiesto anche dall'assonanza. Non molto conta il *martir* (1134), che potè subire l'influenza di *martírie* martirio (cfr. suppergiù l'ital. *testimone* da *testimonio*). Nè han gran peso, nel *Saint Léger,* il sost. *exercite,* di cui è perfin dubbio se debba leggersi parossitono (cfr. PARIS. in *Romania,* I, 295 n), e il *perfides* (perfìdus), che potè subir l'influsso di fīdus infīdus perfídia; nè, nella *Passion,* il *purpure,* a cui l'omofonia delle due prime sillabe latine, o l'indebita influenza della serie figura e sim., o l'intromissione della forma aggettivale purpurea, poteron servire di preservativo: un preservativo, del resto, molto momentaneo e circoscritto poichè nella lingua è prevalso *pourpre.* Il comune *esprit espirit esperit,* tanto dibattuto, può aver seguita l'analogia di audītus appetitus e sim., e son ancora da definirne bene i rapporti colla forma *espir* (cfr. PARIS, *Ét.*, 40) o se non sia un po' metatesi di **espirt.* Altri sette esempiucci dello *Psautier d'Oxford* sono anche assottigliati dai giusti sospetti del Paris (ib., 36), alcuni dei quali son meglio che sospetti; poichè a *devórent* risponde anche l'italiano con *divóra,* come del pari al *renie* dell'*Eulalia* l'it. *rinnéga.* Aggiungerei che *calíce* e *orgánes* poterono parer presto legittimati dai tanti nomi in -anus e in -īce(m): cfr. nello strato popolare *souris,* prov. *soritz.* D'altra parte, il medesimo testo (ib., 39) ci dà, come per compenso, *palpres* (it. *pálpebre*). Nell'arcaico *nobíle* (e *nobílie*) è ormai riconosciuto uno sviluppo ulteriore, *nobilicus o *nobilius, e da nobilis non si ebbe che *noble.* Nel nomin.

dei *mobile*, *utile*, *idole*, *généralissime*, *crépuscule*, *interroge*, *Saxon*, *Asie*, *Italie*; e sarebbe un anacronismo attribuirle tal lettura degli sdruccioli latini (cinéres ecc.) da ridurre il trimetro al ritmo dello

---

receverre (ib., 51), abbiasi poi a porre la base *recipator, o *recipĭtor con accento avanzato, ed in *menterre* mentator (ib., 50), son forse da ravvisare forme analogiche su *porterre* portātor (ib.); ad ogni modo il provenzale ha tutta una serie di consimili esiti semianormali di -ìtor, che non si spiegano senza l'analogia. Se anche fosse ben antico *fisique* (veramente il Littré non lo trova più sù del secolo XIII, pur nella forma *fuisie*), vi può, caso mai, esser sempre in giuoco il solito scambio tra i suffissi con vocale lunga e quei con la breve (cfr. ad ogni modo ant. sp. *fezíca* prov. *fizíca*). Di *hostie* il Littré non ci dà esempii più sù del secolo XIV, nè più sù del XIII di *catholique* e di *idole*. Non parliamo dell'arc. *tempoire*, in cui il Paris stesso (55), suppose al più la mescolanza di tempore con temperies. Onde in conclusione non so se il dotto uomo vorrebbe oggi persistere a creder che la liturgia abbia fatto anticipare in alcune voci francesi il futuro fenomeno dello spostamento dell'accento. Ci vorrebbero esempii più numerosi, e meno acconci a spiegarsi con ragioni linguistiche speciali, per attestar l'efficacia della liturgia in questo particolare; tanto più che la Chiesa in massima influì piuttosto nel tener viva la buona tradizione latina. Il GAUTIER (Op. cit., I, 196), nel *Mistero delle Vergini folli e sagge*, notò sul labbro delle sagge questo decasillabo:

Oiet, virgínes, oiet que vous dirum,

mentre le folli dicono in latino Nos virgines, pronunziando forse virginés; e il testo era da lui attribuito al secolo XI e dal Paris alla prima metà del XII. Ma quella forma si riconnette al prov. *virgína vergéna* che implica quasi una nuova formazione; e da essa, come dai prov. *femena*, *pertega*, *portége*, che han di fronte i soliti *femna*, *perga*, *porge* (*portico*),

scazonte. Sulla lettura del latino in Gallia non ho ancora finito di dire il pochissimo che io ne so, ma fin da ora ne abbiamo abbastanza per sentirci risospinti al saffico; non tenendo conto del trimetro se non in quanto, essendo esso ormai niente più che un saffico sdrucciolo, il trimetro potesse cospirare col saffico propriamente detto.

XIV.

Or contro il saffico sta anzitutto l'obiezione storica che lo farebbe troppo dotto, troppo liturgico e troppo lirico perchè possa aver dato il modello alla poesia narrativa volgare; ma di codesta diffidenza eccessiva abbiamo poco fa discusso, e già n'avea toccato il Littré. Nè il saffico poi potrebbe da nessuno esser messo alla pari del trimetro dattilico di Prudenzio, che giustamente eccitò le ripulse del Rajna, ma lo trasse forse a un troppo generico disgusto verso la poesia ecclesiastica [1]). L'antitesi enorme e l'antipatia originaria che molti

non si può trarre molto costrutto. Cfr. anche NIGRA, *Romania,* XXVI, 561. — Il PARIS tornò poco dopo nel *Journal des Savants* del maggio-giugno 1900 a proposito dell'opera di H. BERGER, *Die Lehnwörter in der französischen Sprache ältester Zeit,* sull'accento dei vecchi latinismi del francese: in ispecie a p. 8, 18, 19, 23. Non in tutto le sue chiose coincidono con le mie nè con le sue stesse antiche, ma in complesso ci porgono un nuovo e più largo conforto alla tesi che sosteniamo.

[1]) Op. cit., 512.

dotti vedono tra la produzione laica e la chiericale, confesso che io non la so vedere, pur riconoscendo ampiamente le loro grandissime differenze di sviluppo [1]). Per l'epopea in ispecie, che per certi riguardi pare la più remota dalla clerisia, il soggetto stesso implica una specie di clericalismo congenito. I suoi primi eroi sono i guerrieri della fede, i debellatori o i martiri degl'Infedeli: le imprese sono *gesta Dei per Francos*. Se la saffica sul Cid può parer una naturale derivazione dell'inno religioso perciò che colui fu il campione della Cristianità contro i Mori, ma o la *Chanson de Roland* non esalta fatti e persone consimili, non dà una parte notevole all'Arcivescovo, non ha interi episodii che posson dirsi brani d'una sacra rappresentazione, non è animata tutta dallo spirito mistico, non è il preludio delle Crociate? Verrà il tempo che l'epopea s'inoltrerà nel profano, o sin cadrà nella profanazione; ma in origine i cantori epici son come degli agiografi bellicosi, e certo non senza un perchè la *Vita di sant'Alessio*, il *Boezio* e il *Rolando* han suppergiù la stessissima forma este-

---

1) Mi viene in concio di poter citare qui l'opuscolo che mi sopraggiunge del MEDIN, *Caratteri e forme della poesia storico-politica italiana sino a tutto il secolo XVI* (Padova 1897), ove a p. 31 son rilevate certe movenze comuni tra la poesia religiosa e la politica. Cfr. anche p. 15, ove si citano poesie politiche a tetrastici diversi del noto tipo religioso-goliardico. E viene a proposito pure il FLAMINI, *Studi di st. lett.*, 129 sg. e passim, pei rapporti tra la poesia burlesca e la religiosa. [Ora si veda anche la Poscritta che appongo a questo lavoro.]

riore. Ciò non vuol dire che anche l'autore del *Rolando* dovesse essere per forza un chierico, ma almeno la sua posizione rispetto al chiericato si potrebbe quasi paragonare a quella dei conversi rispetto ai monaci in un monastero. E la stessa infarinatura di dottrina ch'egli mostra suppone un po' di scuola avuta in comune con futuri chierici [1]. Nè il latino era allora un linguaggio ormai straniero pel narratore volgare, ma poco più che la lingua letteraria di fronte al dialetto. Sotto ai decasillabi del *Rolando* noi intravediamo di continuo il latinismo del costrutto (*li rei gonfanoniers, ne placet Dieu, dient paien*) o della forma grammaticale (*cele gent paienor, Geste Francor*), e sentiamo che la figliuola non s'è ancora ben distaccata dalla gonna materna. Che se tutto ciò vale per poemi del secolo XI, figuriamoci quanto più sacri e più latini ci apparirebbero, se li potessimo leggere, i primissimi saggi dell'epopea.

A me dunque non ripugna che l'embrione di tali saggi consistesse prima o poi in un ricalco volgare di saffiche bellicose simili a quella sul Campeador, che arieggiassero al serventese di Bologna. Tanto più non ripugna, in quanto che della teorica che fa germogliare il poema epico da canzonette epicoliriche, io, pur ammettendo che il

---

1) Cfr. PARIS, *Extraits de la Ch. d. R.*, 1896, p. XXV sg., e la sua recensione al libro del Rajna che sarà citata fra poco, e CRESCINI, nell'eccellente Proemio alla *Canzone d'Orlando* del MOSCHETTI, p. LI sg., e cfr. LXXXII sgg.

Rajna ne abbia efficacemente sfatate tutte le fantastiche esagerazioni [1], credo col Paris che le rimanga un nocciolo di verità [2]. E con lui credo che la presunta derivazione della serie continua e indefinita dalla strofe a numero fisso di versi, rimanga ammissibile anche dopo la gagliarda opposizione del Rajna. È vero che la serie continua fa l'impressione d'un mezzo assai primitivo o d'un rozzo e ingenuo avviamento alla strofe, come l'assonanza par niente più che un primo tentativo o aborto di rima; ma è un'impressione che nasce dall'arcaicità della fase poetica a cui tali forme son proprie. L'assonanza lì non è, come spesso nella poesia così detta popolare, una rima imbelle e insufficiente, una rima non riuscita frammista alle rime riuscite, una eventuale sguaiataggine; bensì è una rima parziale e discreta, un artificio poetico osservato rigorosamente e finamente, nei limiti chiaramente propostisi da chi l'usò. Quanto al timbro della vocale, p. es., l'assonanza è molto più schizzinosa che non la rima vera e propria della poesia italiana anche la più aristocratica. Nei poemi epici rimati la sporadica assonanza è un pervertimento della rima; ma ciò riguarda la storia posteriore! In una fase preistorica potè l'assonanza essere, anzi ha tutta l'aria d'essere stata, una savia limitazione della rima, suggerita o ribadita appunto dalla metamorfosi stessa della strofe nella serie,

---

1) Op. cit., 469 sgg.

2) *Romania*, XIII, 616-20.

nella quale la rima sarebbe riuscita da un lato troppo difficile a mantenere e dall' altro troppo monotona a udire. Ma su questo punto non occorre insistere, tanto più che la ritmica latina ci presenta in quanto all' omofonia delle chiuse ogni specie di varietà, e bisogna far molte distinzioni fra le varie epoche, e fra i varii paesi; nè a noi preme partire da una strofe saffica rigidamente monorima o comunque rimante. Della genesi e delle vicende d' ogni specie di rima od assonanza non vogliamo toccare nemmen di volo, e soltanto vorremmo si riconoscesse che un'assonanza così sapientemente usata è indizio di tutt' altro che d' un artificio ancora incerto o poco consapevole. Quel che importa è che la serie continua, fenomeno, si badi, abbastanza singolare nella storia della poesia, è più naturale immaginarla come un' amplificazione della strofe, fenomeno usualissimo: amplificazione determinata dal bisogno di estendersi liberamente, via via che dal canto epicolirico o dai suoi più prossimi succedanei epici la parte lirica svaporasse e la narrativa si espandesse. A buon conto, un esempio superstite di trapasso dalla strofe regolare, di cinque versi, alla serie irregolare, ce l' offrono le due redazioni del *Saint Alexis;* e sta bene che il mutamento sia qui dovuto al passaggio del componimento da un ambiente più chiesastico ad uno più piazzaiuolo e giullaresco, ma ciò può ridursi appunto a dire che quel che nell' epopea era avvenuto presto e generalmente, avvenisse solo molto più tardi e sporadicamente nella narrazione pia,

ove la tradizione delle forme è più tenace e l'atrofizzamento della parte lirica è minore. Così nel canto epico da una strofe di soli tre endecasillabi potè venirsi a una di soli quattro o di soli cinque, e quindi a una dilatazione libera e cangiante. Il versicolo volgare succedaneo dell'adonio potè prima far da ritornello [1], e poi esser soppresso, o ridotto a chi sa che modulazione o esclamazione o altro [2].

---

[1] La probabilità d'un originario ritornello corale nella recitazione epica è ammessa anche dal RAJNA, 474, 497; e cfr. PARIS, l. c., 620. Nel canto da noi sopra ricordato sulla morte di Carlomagno, le quartine di trimetri sono seguite, la prima e le due ultime, dal senario Heu me dolens plango; le tre di mezzo, da Heu mihi misero. Vi sarebbe anche di meglio, in un certo senso, se ripensiamo al GAUTIER (op. cit., 226), il quale avverte come in un certo numero di poemi, e poemi tutti in decasillabi, salvo un solo in alessandrini, ogni serie si chiuda con un senario, quasi mai omeoteleuto coi versi precedenti; e come per alcuni di codesti poemi il senario sia omesso da taluni manoscritti e dato da altri, che però sono per lo più i manoscritti migliori. Sarebbe mai questo senario un'ultima eco dell'adonio, per sostituzione dell'emistichio più lungo e finale, del decasillabo, all'emistichio più breve e iniziale? Non voglio insistere su questo punto, poichè gli uomini competenti non paiono darvi importanza, e il DIEZ, *Altrom. Sprachdenk.*, 87, reputò quella chiusa « una invenzione posteriore »; ma è un punto che sarebbe da ristudiare.

[2] Al Rajna s'affacciò il dubbio che al ritornello accenni l'*Aoi* che ricorre ad ogni serie del *Roland*: e l'Henry lo applicò proprio all'adonio. Il medesimo pensiero era lampeggiato anche a me, e mi sembra opportuno osservar quanto segue. In *aoi* abbiamo il vocalismo della parola adonium! Anzi, se prescindiamo dalle posteriori forme dotte *adonien* o *ado-*

E anche senza di questo un tale infanticidio era tutt'altro che criminoso, come già dicemmo pel serventese e per lo stornello [1]).

Ma contro al saffico sta pure una formidabile obiezione ritmica [2]). È indifferente qui prendere il metro oraziano:

iam satis térris | nivis atque dírae,

---

nique, e vogliamo immaginarci un' antica evoluzione regolare del termine latino, non sarebbe questa appunto un *aoin?* E con la nasale riducentesi nella scrittura del tempo a una semplice linea soprapposta all' *i*, e perciò risicante d' andarsene per aria nella copiatura, non era agevole che il vocabolo tecnico finisse col ridursi ad *aoi?* Con la riduzione materiale si complicava l' obblio del significato originario, per reciproca influenza tra le due cose.

1) Nelle questioni musicali non entro, chè se ne sa poco anche da quelli che ne sanno più di me. In ogni caso un cambiamento nella melodia, dalla strofetta epicolirica alla strofe più larga e alla serie indefinita, era anche più facile che nel ritmo del verso. Sembra perfino che singoli poemi o autori avessero una lor propria melodia: RAJNA, 497 n. — Tra le cose possibili v' è che il primo verso della serie avesse una propria melodia, il secondo un' altra che si ripetesse per tutti i versi successivi fino al penultimo, e l' ultimo una terza melodia che marcasse la fine della serie e invitasse magari al ritornello. In tal caso la derivazione della serie da una strofe originaria di tre versi sarebbe più che mai acconcia. Ma è, lo ripetiamo, una materia incertissima, nella quale è meglio non arrischiarsi; e solo osserviamo che chi farebbe derivare l' alessandrino dal decasillabo troverebbe egli pure un ostacolo o un problema musicale, se la melodia s' avesse per forza a prendere in considerazione.

2) RAJNA, 510; HENRY, 27-33.

o un ritmo medievale:

> iubet e térra | virum exuláre [1],
> hinc cœpit ípse | Mauros debellare.

Basti confrontare coi quattro tipi del decasillabo:

> Mielz valt mesúre | que ne fait estoltíe.
> Li emperédre | se fait e balz e liéz.
> Rodlanz est próz | ed Oliviers est ságes.
> Ja ne morréit | en estrange regnét.

La prima parte del verso latino ci dà comodamente il primo emistichio francese, nel quale la quinta sillaba, atona, può atrofizzarsi; ma la seconda parte ha in latino sei sillabe, di cui la quinta è accentata, mentre in francese è accentata la sesta, e vi può stare una settima atona o essere andata perduta. Ci troviamo dunque col corto da piedi. Che se invece che sul saffico recitato si volesse insistere sul saffico cantato, e col rilievo musicale della finale atona del verso latino spiegare com'essa in francese potesse richiamare sopra sè l'accento, sicchè la settima atona potesse venire poi come una mera aggiunta soprannumeraria, si rimedierebbe al troppo corto da questa parte, ma nascerebbe la troppa lunghezza dall'altra, cioè nel primo emistichio: dove un consimile rilievo della quinta sillaba latina darebbe in francese un emistichio con

---

1) È inutile avvertire che l'um di virum e sim. in tutta la ritmica medievale non faceva più la 'ectlipsi', e sonava e contava come sillaba intera. Perciò Dante, in Purg. XXXIII, 10 e 13, contò come trisillabo *modicum* benchè seguito da *et*.

la quinta accentuata, e quindi poi con una sesta soprannumeraria. Lo stesso crudele dilemma si riprodurrebbe pel decasillabo a maiori confrontato col saffico a cesura eftemimera.

Tuttavia, non è questa una ragione per batter subito in ritirata e ricorrere a più disperate ipotesi, quali in verità son tutte le altre a cui per esclusione si venne. Intanto si potrebbe, tenendosi fermi al primo emistichio, che sembra quadrar così bene, immaginare che il secondo finisse con l'aumentarsi d'una sillaba iniziale, d'una specie d'anacrusi, sì per effetto della naturale andatura giambica della lingua francese, andatura che tutti riconoscono e sfruttano, e sì per amore alla simmetria; chè, badando ai soli accenti, il 4 + 5, unione di un numero pari e di un dispari, potè volentieri tendere al 4 + 6. Coloro che tanto amano d'intrecciare le vicende dei ritmi con le vicende della lingua, potrebbero continuare dicendo che gli articoli ed altre proclitiche, aggiunte per necessità di lingua, desser luogo a parecchi versi ipèrmetri nel secondo emistichio, che riusciti gradevoli finisser col determinare una selezione a favore della loro misura. Inoltre, se l'alessandrino è antico, benchè in origine estraneo all'epopea, potrebbe avere esercitato una specie di attrazione sul maggiore emistichio del decasillabo, e tiratolo o finitolo di tirare alla misura d'uno dei suoi membri eguali [1]).

---

[1]) In effetto il decasillabo qual è apparisce come un alessandrino accorciato, che zoppichi dall'una gamba o dall'altra

Ma lasciamo star tutte queste quisquilie. Si ammette o no che l'endecasillabo italiano (e in parte il provenzale e ultimissimamente anche il francese) possa aver assunta la sua propria forma, consistente in fondo in una più precisa somiglianza al saffico, mercè riduzioni o alterazioni del decasillabo epico francese? mercè la riduzione della pausa a cesura in senso classico, ossia fusione sintattica e ritmica dei due emistichii? Ma allora perchè avrebbe a parere assurda l'ipotesi inversa, che il decasillabo francese rappresenti esso invece un'alterazione, per ampliamento? un'alterazione, s'intende, non già dell'endecasillabo italiano, a che ripugnano tutte le ragioni cronologiche e storiche, ma di un anteriore decasillabo francese che fosse più all'italiana, più *safficoide?* L'assottigliamento, capisco bene, è o pare più verosimile dell'ampliamento, massime quando a ciò s'accordi il fatto o l'apparenza cronologica; ma tutto è possibile, e questa ipotesi inversa è per lo meno da discutere. Finora la discussione s'è fatta troppo sul postulato che il prototipo del decasillabo fosse

secondo che è a minori o a maiori. E si trova qualche volta mescolato all'alessandrino anche in Gallia e in Ispagna, come poi un bel saggio di tale unione in Italia è la strofe di Cielo e dei suoi successori; anche forse di possibili predecessori, secondo i fini accenni del Monaci a rime sveve. Del resto già nel Ritmo Cassinese c'è la unione epodica della coppia d'endecasillabi con una fronte di ottonarii doppii. È però inutile dire che tutto ciò, anche per l'età a cui i saggi rimontano, non prova nulla circa la genesi del decasillabo.

nei due tipi che qui sopra abbiam notati per i primi:

> Mielz valt mesúre | que ne fait estoltíe.
> Li emperédre | se fait e balz e liéz....

e sempre col sottinteso che, data e non concessa l'origine dal saffico o da altro simile verso latino, il reciso distacco fra i due emistichii, fra tesi e antitesi, ossia la degenerazione della cesura latina nella pseudocesura o vera pausa francese, dovesse porsi come un fatto originario, immediato. E sempre pure col sottinteso, che quella gente grossa che fece i primi decasillabi non potesse se non trascinarsi macchinalmente sui moduli latini, senza aver la lena di abbracciare l'intero verso, e rassegnandosi alla chiusa dei due membri del verso come Dio gliela mandava, cioè come le differenze tra latino e volgare gliela facevano, buono o mal grado loro, resultare. Ma proviamo un poco a muovere dagli altri due tipi:

> Rodlanz est próz | ed Oliviers est ságes.
> Ja ne morréit | en estrange regnét.

E poniamo dei versi senza forte pausa, come sono appunto codesti due addotti per saggio, che possono ben passare per versi all'italiana. Che ci sarebbe voluto per cavar simili versi dal saffico? Bastava che i primi scrittori di saffici francesi, vedendo che il saffico latino avea gli accenti principali nella quarta e nella decima sede, curassero di far capitare l'accento francese nelle stesse sedi; ed avuta

nella quarta sede l'ultima sillaba d'una voce ossitona, alla quinta atona del latino avessero corrisposto con un monosillabo o con la sillaba iniziale d'un polisillabo, come per esempio:

Si grant duel ái ne puis muder nem pláigne.
A grant dolór tendrai puis mon reiálme.
D'une raisón odi Rodlant parlér.

Nel saffico l'emistichio latino non ha quello stacco così reciso che ha nel tetrametro trocaico o giambico, e l'unità del verso è ancora sensibile, e i primi rimatori dovevano poter abbracciare intero il ritmo latino nell'esemplarlo. In molti casi capitava loro la finale dell'ossitono come quarta sillaba, ma se invece vi quadrava la penultima d'un parossitono, essi, sempre ricalcando fedelmente lo schema latino, poterono scrivere versi all'italiana come questi:

* Li emperedre repaidret en France.
* Lo jorn passerent Franceis a dolor.

Ben presto però la pacatezza dello stile narrativo, e la maggiore brevità dei vocaboli francesi rispetto ai latini, la quale spiega come un verso sì breve potesse riuscir bellamente bastevole a far le funzioni dell'esametro [1]), doveva finir col portare, in massima, ad un più forte distacco fra i due emistichii, mutando la cesura alla latina o all'italiana in una vera pausa simile a quella che già la ritmica latina aveva nei due tetrametri. Quali allora gli

1) RAJNA, 504.

effetti di questo fenomeno? Gli emistichii come *Li emperédre* tornavano equipollenti a quelli come *Rodlanz est proz,* e la quinta sillaba atona cominciava ad apparire uno strascico soprannumerario, simile all'atona finale dei secondi emistichii a chiusa femminile; e i secondi emistichii rispettivi, come *repaidret en Fránce* o *Franceis a dolór* risultavano ormai con accento sulla quinta, discordando così dai secondi emistichii dei versi come:

Rodlanz est próz | ed Oliviers est ságes.
Ja ne morréit | en estrange regnét.

A non lung'andare una tal discordanza doveva farsi intollerabile, ma c'era un rimedio semplicissimo: i secondi emistichii con accento sulla quinta si conformarono a quelli con accento sulla sesta, subirono l'attrazione analogica di questi ultimi, aumentandosi di una sillaba. Così i due versi or ora postulati divennero:

Li emperedre | s'en repaidret en France.
Lo jorn passerent | Franceis a grant dolor.

E non è tutto! Bisogna ben ricordarsi che a render viepiù agevole l'equiparazione non mancava neppure il mezzano, cioè quel felice manipolo di decasillabi come:

Cordres at *príse e* les murs peceiéz.
As porz d'*Espáigne at* laissiet son nevót..

che potevano passare tranquillamente, senz'aggiunta di parole, dal tipo testè supposto al tipo effettivo;

poichè la sinalefe tra la vocal finale del primo emistichio e la iniziale del secondo avrebbe cessato d'aver luogo non appena il distacco tra i due emistichii si fosse fatto più tagliente. Anche l'endecasillabo italiano spesso diverrebbe davvero la giustaposizione d'un settenario a un quinario o viceversa, ove vi si facesse la pausa alla francese:

> Mi ritrovaï | per una selva oscura
> Che la diritta via | era smarrita.
> Eh quanto a dir qual era | è cosa dura
> Questa selva selvaggia | ed aspra e forte.
> Tant'era pien di sonno | in su quel punto
> Che la verace via | abbandonai.
> Ma poi ch'io fuï | a piè d'un colle giunto.

O io vado grandemente errato, o tutto codesto procedimento è d'una perfetta semplicità, purchè solo si consenta che il punto di partenza fosser dei saffici francesi riproducenti senz'altro i latini. E dunque tu ritieni possibile, mi si dirà, che quei poveri rimatori esemplassero il saffico, recitato o letto, o nel cantato distinguessero le sillabe con accento principale? Perchè no? rispondo. La delicata precisione che, fin nei più antichi testi a noi giunti, gli autori di decasillabi mostrano nel computo delle sillabe, nelle norme circa l'iato, nelle dieresi, nelle assonanze e nel resto, è prova di tutt'altro che di goffaggine o di plebea inconsapevolezza. Qui non si tratta di supporre in loro l'ambizioso proposito umanistico di sforzarsi ad accrescere la già cospicua ricchezza della poesia romanza con la lussosa e faticosa riproduzione di metri latini ri-

belli alla metamorfosi ritmica e volgare; non si tratta d'ascriver al medio evo dei Tolomei, dei Tommaseo, dei Boito, dei Carducci. Si suppone la capacità di piccoli sforzi, abbastanza elementari, resi necessarii dal bisogno di procurarsi e affinarsi uno strumento acconcio ad una produzione poetica genialissima. Se il Diez potè, per verità con insolita enfasi vaporosa, esclamare: « l'epica francese, che ha prodotto « tanto di bello e di proprio, ha appunto perciò il « diritto che la si ritenga capace d'essersi trovata « da sè medesima la sua forma »; a più forte ragione si potrà dire che la si deve ritener capace d'essersi venuta aggiustando a modo suo un facile ritmo latino! Come i pedagoghi sbagliano spesso nel credere i loro alunni più ingenui od ottusi che non siano, così noi critici non sappiamo sempre tenerci dall'attribuire alla barbarie, alla civiltà nascente o rinascente, alla musa popolare, un'inconsapevolezza soverchia. Non sappiamo ancora liberarci in ciascun caso, anche se ce ne siam liberati in massima, da quel rinnegamento dell'azione individuale nella storia, da quella glorificazione delle forze collettive, irriflesse, spontanee, involontarie, incoscienti, nella genesi e nello sviluppo del linguaggio o delle forme letterarie e religiose e via via, che per un pezzo son divenuti i canoni o l'idea fissa della critica e della filosofia della storia, per non ingiusta reazione alla spensierata e grossolana attribuzione d'ogni gran fatto umano all'esclusiva opera dell'individuo e del pretto artificio. Per paura di figurarci troppo artificiosi gli scrittori di certe età o

classi, neghiamo loro ogni iniziativa, ogni intenzione, ogni conscia abilità od industria, ogni embrione di arte [1]).

XV.

Insomma, se mediante l'attenuazione della pausa avrebbe potuto il verso italiano o il provenzale ridursi dalle condizioni del decasillabo epico francese a quelle del saffico, ben può in cambio, mercè l'esagerazione della pausa, essersi il saffico in Francia ridotto alle condizioni in cui ci appare il decasillabo. Se due quantità, il decasillabo francese e il saffico, tornano in fondo eguali ad una terza, l'endecasillabo italiano, ei dovrà pur concludersene che siano eguali tra loro: ciò sia detto con la discrezione ch'è indispensabile quando simili aforismi s'applicano alla realtà.

---

1) Mi piace di ricordare che il Diez (op. cit., 130) giunse a ritenere possibile che l'alessandrino nascesse in questo modo: il decasillabo qua e là, per mera svista, risultava ipèrmetro, con due sillabe di più nel primo emistichio; un rimatore avrebbe posto attenzione a questo fatto casuale, il ritmo di quei versi errati gli sarebbe piaciuto, e avrebbe concepito e attuato il proposito di scriver davvero in tali versi. — Ciò, in quanto ad artificio, è, per un certo rispetto, ben più di quel che io vorrei mi si concedesse per la derivazione del decasillabo dal saffico! Senza dire che codesto fugace sospetto che il decasillabo potesse derivare giusto dall'alessandrino che lo soppiantò, e l'inverso sospetto del Rajna che l'alessandrino potesse derivar dal decasillabo, significano un andare a tastoni, in pena dell'aver abbandonata la via maestra.

Ma sui rapporti storici tra l'endecasillabo italiano e il decasillabo delle Gallie è da ripigliar un poco il discorso. Dicemmo non ripugnarci soverchiamente che quello venisse da questo, in ispecie dal provenzale. In tal caso la forma del verso nostro e, in parte, del provenzale, non sarebbe per me che un ricorso o risanamento, come n'ha tanti la storia della lingua, ossia un ritorno dell'endecasillabo suppergiù alla forma preistorica dello stesso decasillabo francese. Tolto di mezzo il sopravvenuto irrigidimento della pausa, sarebbero spariti gli effetti di questo e ritornate le sembianze anteriori a questo. Nulla v'è in ciò che sia troppo duro ad ammettere, come nulla sarebbe più naturale di quest'altro segno di dipendenza nostra dalle due lingue e letterature di Francia; donde, io credo, avemmo perfino i termini *rima* e *rimare* [1]), non men che i già detti *stornello, strambotto, sonetto, serrentese.*

---

[1]) Non ho dubbio che *rima* risalga a ' rhythmus, b.lat. ritmus rithmus ritimus rithimus riptimus ', tanto più che nella lingua antica ha un uso ben più largo, potendo significare l'intero componimento poetico volgare ; o perfin per traslato un poema come l'Eneide (Inf., XIII), benchè ivi il traslato sia favorito dalla rima appunto. Anche le *Leys d'amors* (I, 140 sgg.) definiscono il *rim* come ' verso ritmico ', avvertendo che sbagliano quei che non chiaman più *rim* un verso se non ha *sonansa* o *consonansa* o alcuna *leonismetat* con un altro verso, sicchè la *cobla estrampa* (cioè composta di versi sciolti) non la direbbero più *rimada.* E *rimare* poi e *rimatore,* come *dire per rima* o *in rima,* e *dicitore in rima,* si fondano pure sopra il senso più generico del vocabolo. Evidentemente il senso oscil-

Però, codesti termini tecnici, segni indubitabili di una generica servitù nostra nell'arte poetica, non implicano, come si accennò, altrettanta dipendenza nei particolari della versificazione e della testura strofica; nella qual testura la prisca poesia italiana mostra subito una spontaneità od originalità notevole, come ha ripetutamente inculcato il Monaci contrastando spensierate asserzioni comuni. Tra le

---

lava da quello originario di ' poesia non metrica ' a quello più circoscritto, che poi trionfò, della proprietà che per tal poesia è la più caratteristica. Ma sussiste la difficoltà fonologica (e un po' anche morfologica) che già fece errante uno più savio di noi tutti; cioè che italianamente, secondo che l'evoluzione fosse popolare o semidotta, si sarebbe dovuto avere o **remmo* (cfr. *maremma*) o **rimmo* o **rismo* (cfr. *arimmetica, arismetica*) o **rittimo* (cfr. *marittimo*). Or l'unico mezzo di sciogliere la difficoltà è di considerare come gallicismo la voce italiana: poichè nelle Gallie la totale sparizione del *t* è cosa naturalissima. Il genere femminile di *rima* può poi essere indizio che questo sia riestratto da *rimare,* b. lat. r i t i m a r e ; ma anche in ciò la Gallia sembra conservare il suo primato, poichè, se non altro dal provenzale, ci dà il maschile *rim,* che può continuare direttamente il sostantivo grecolatino. L'ostinazione, del resto inevitabile e salutare, che per gran tempo s'è avuta nella glottologia romanza, di voler per forza considerar come indigene certe parole o forme di parole, e quindi di non intuire in certe parole o forme italiane l'origine francese o provenzale, fece dimenticare quanto per *rima* convenisse anche intrinsecamente l'origine gallica, e sospinse il Diez, con molti seguaci, a preferire l'origine da una parola germanica. Quasi che fosse più verosimile, per un vocabolo attenente alla coltura e alla poesia, l'origine germanica in tutto il mondo neolatino, che non la soggezione dell'Italia alle Gallie nella forma d'un vocabolo grecolatino!

cose possibili dunque sembra doversi porre che l'epica francese, la lirica provenzale (il *Boezio* invece aderisce meglio alla Francia), e la nascente poesia italiana, continuassero parallelamente il saffico latino; che le due ultime avessero, se mai, dalla prima piuttosto l'esempio, come più sù ci esprimemmo, dell'applicazione del ritmo saffico al volgare, che non il decasillabo epico *sic et simpliciter,* di cui già non si percepisse più l'origine latina, da adattarselo al proprio genio linguistico e al diverso genere poetico. Certo la cronologia letteraria non sembra favorire codesto relativo parallelismo dei tre riflessi (oitanico, occitanico, italiano meridionale e centrale) d'un medesimo ritmo latino. Dov'erano, ci si potrebbe obiettare, i vostri endecasillabi nei secoli anteriori al XIII? Stavano, potremmo rispondere, nel Duomo di Ferrara! Ma piuttosto diremo: e dov'erano, i versi politici come quei di Cielo? Il gran serbatoio della tradizione latina, e forse conati poetici in volgare italiano non pervenuti fino a noi, tolgono ogni inverosimiglianza allo sviluppo indigeno. So bene che anche pei versi politici fu messa in campo l'origine dall'alessandrino d'oltralpe, ma il costante sdrucciolo interno rende l'ipotesi assurda, o appena tollerabile in quanto si soggiungesse subito che il rimatore meridionale reintegrasse il verso transalpino riconducendolo al tetrametro giambico catalettico: sempre dunque si tratterebbe dell'innesto d'un elemento indigeno, volgare o latino che fosse, sull'elemento transalpino. Qualcosa di simile si può ammettere per l'en-

decasillabo: se ce ne fosse bisogno! Questione ad ogni modo, lo ripeto ancora, secondaria.

Com'è pure, per consentimento di tutti, quella dei rapporti che intercedano fra i due tipi di decasillabo-endecasillabo, a minori e a maiori. Nell'epica la distinzione è netta, e il tipo a maiori appare solo in tre testi e di minore antichità [1]: mentre nella lirica provenzale appare [2], e nella poesia italiana trionfa, l'uso promiscuo dei due tipi. Ma ciò è naturalissimo nella ipotesi nostra, chè il saffico ritmico o ritmicamente letto viene facilmente ad avere un accento sulla sesta sillaba, anche perchè nei classici, dopo la cesura pentemimera, soleva aversi un bisillabo pirrichio che completava il dattilo (Iam satis terris nivis, Grandinis misit pater). Veramente quest'ultimo filone si venne assottigliando nella ritmica medievale, che forse più spesso preferiva il tipo pur classico [3]) col polisillabo, o col monosillabo; ma non mancò del tutto.

---

1) Rajna, 505. P. es. il *Girartz de Rossilho,* che è tutto così:

> Vecvos per miei l'estórn | lo vilh Drauго
> lo paire don Girárt, | l'oncle Folco....

Nè sarà un caso che codesto saggio, di gran lunga il più cospicuo dei tre, venga da una regione non prettamente francese.

2) Però le *Leys* (I, 114 sgg.) insegnano: « E devetz saber « que en aytals bordos de .x. sillabas es la pauza en la quarta « sillaba; e ges no deu hom transmudar lo compas del bordo, « so es que la pauza sia de VI sillabas, el remanen de quatre; « quar non ha bela cazensa.... ».

3)
> Integer vitae scelerisque purus.
> Sive facturus per inhospitalem.

Orbene, in Italia si rispecchiava o riproduceva e si estendeva la varietà del saffico: quindi endecasillabi con accenti principali sulla quarta e ottava [1]), o sulla quarta e settima [2]), o sulla sesta oltrechè sulla quarta, sia con cesura dopo la sesta o sia senza cesura [3]), la qual sesta finiva con l'attenuare e rendere anche facoltativo, come non era nel saffico, l'accento di quarta, ributtandolo magari sulla terza. Per contrario, in Francia, quando la cesura divenne una pausa vera, prevalse naturalmente il saffico nella sua forma più essenziale, cioè coll'accento sulla quarta; e l'altra forma menò vita stentata e oscura [4]), ed anche una vita subordinata e quasi latente. Giacchè il Rajna stesso ammette incontrarsi nell'epica « molti versi che senza intenzione si pre-« stavano a una divisione doppia, talora anzi se-« gnandola meglio quanto al senso dove non la vo-« levano », cioè decasillabi che a rigore si pigliano come a minori e non guastan la compagnia e la recisa norma, ma in effetto potevan sonare altrettanto o meglio come versi a maiori. Per contrapposto al tipo più normale a minori, come a dire per polarità, si fecero intanto prima o poi componimenti di soli versi a maiori. A che potè anche

---

1) Ut queant laxis resonare fibris.

2) Nisi tam cito subiret rex mortem.

3) Illo nolente Sancïus honorem
dare volebat eï melïorem....

4) Cfr. quello che, pur mirando altrove, dice Henry, op. cit., p. 23 e 37.

contribuire e il parer che questi fossero nè più nè meno che l'inversione dell'altro tipo, e l'influenza del primo emistichio dell'alessandrino.

XVI.

La menzione dell'alessandrino ci conduce a ritoccar della maniera onde si leggessero in Gallia le parole sdrucciole. Si afferma che da età remotissima queste vi prendessero un altr'accento sull'ultima sillaba [1]. Per tal modo l'ottonario del *Saint Léger* e della *Passion* potè derivare da un ottosillabo ritmico latino sdrucciolo [2], il quale in fondo era un dimetro giambico acatalettico, che in italiano avrebbe invece messo capo a quel che sogliamo denominare settenario sdrucciolo. Per meglio dire, s'aveva la metamorfosi ritmica di un tetrametro giambico acatalettico, usitatissimo nella prima innologia cristiana, e tal coppia di dimetri, fatti omofoni nella sillaba finale, diede luogo colà a coppie di ottonarii assonanti, dapprima solo ossitoni, come nel *Saint Léger* e altrove, di poi anche parossitoni, cioè con la nona sillaba atona soprannumeraria, come già un pochino nella *Passion* e nel più comune uso posteriore. Da versi insomma come:

In Lyciae provinciá | fuit quidam Christicolá
post transitum sanctissimí | Nicholai pontificís [3]....

---

1) Cfr. anche le *Leys*, I, 336.

2) Cfr. Paris, *Romania*, I, 292 sgg.

3) Du Méril, I, 185 sgg.

vennero quelli come:

> Hora vos dic vera raizun
> de Jesu Christi passiun....
> Lo sos sans ols duncques cubrirent;
> a coleiar fellon lo presdrent [1]....

Parimente nei versi a quindici sillabe di Guglielmo di Poitiers, come:

> Non begues enanz de l'aiga | ques laisses morir de sei,

il Diez riconobbe l'origine dal tetrametro trocaico catalettico [2]. Il medesimo metro si ebbe in Fran-

---

1) Nei crudi latinismi *pontiféx* e *Golgotá* in fin di verso (*Pass.*, 177, 265) si tocca con mano la vicenda dello sdrucciolo latino. Ma *Golgotá* è pur nello spagnuolo *Poema del Cid,* 348.

2) Cfr. Paris, ib., VII, 628; IX, 187. — È come dire che si parta da un:

> Pange lingua gloriosi | corporís mysteriúm,

e che dal secondo emistichio la Gallia abbia quel ch' essa chiama un settenario e noi diremmo un ottonario tronco, mentre l' Italia ne ebbe un senario sdrucciolo (*Ci levò l' incomodo*). — A proposito, poichè il trovatore mescola con codesti versi lunghi anche di quelli in cui il secondo emistichio è ridotto a quattro sillabe con la quarta accentata, o a tre con la terza accentata, sembra al Paris molto naturale, e ben a ragione, che tali versi sian semplici scorciamenti del verso lungo. Nè al Rajna (516) fa specie che nei trovatori il primo emistichio del decasillabo sia talvolta ridotto a quattro sillabe con l'accento sulla terza (*A las autras*). Prendo atto di codesta loro disposizione a creder possibile una variazioncella apportata al numero delle sillabe d' un emistichio. — [Con un ingegnoso opuscolo, *Nuova ipotesi sulla origine dei versi lunghi attribuiti a Guglielmo di Poitiers* (Bari, Laterza, 1909), il prof. E. Tron

cia, e si ha ancora nella poesia popolare, come per esempio:

Nous étions trois jeunes filles,
Toutes trois à marïer;
Nous nous d'mandions l'une à l'autre:
Ma sœur, fait-il bon aimer? [1]).

---

sostiene che tali versi il trovatore li ricalcasse sui ionici a minori di Orazio (III, 12), quali allora si solevano disporre, cioè come se la strofe constasse di due trimetri e un tetrametro. Non intendo di pronunziarmi su codesta ipotesi, ma quando l'autore conclude che « essa può servire a dimostrare che *non* è sempre vero quel che ormai *tutti* ammettono, che cioè la ritmica volgare non sia altro che una continuazione della ritmica latina », io ne rimango un po' scosso; giacchè dall'un lato ne ricavo la notizia, molto lieta per me, che tutti ammettano la dottrina che mi par la vera, e dall'altro non vedo bene il perchè la verità di una tal dottrina resterebbe menomata dal fatto che un trovatore avesse ricalcato addirittura un verso e una strofe oraziana quantitativa. Un fatto simile sarebbe anzi una prova a fortiori della verità della nostra tesi, poichè mostrerebbe tanto più facile la derivazione dei ritmi volgari dai versi ritmici latini in un'età in cui perfino i versi quantitativi sarebbero stati tenuti a modello da un eletto rimatore. Perciò non mi sgomento della nuova ipotesi nè di altre simili che l'autore dice di voler presentare, per le conseguenze che ne possan derivare alla nostra tesi: conseguenze che, ripeto, sarebbero quali le danno eccezioni di tal natura da confermare la regola. Me ne sgomento, se mai, sol perchè non mi pare intrinsecamente verosimile in quei tempi la « imitazione cosciente, diretta ed immediata di versi quantitativi classicissimi », e che un trovatore riconoscesse in un p a t r u a e oraziano l'arsi metrica nella sillaba finale e vi facesse corrispondere bellamente nel suo verso volgare una sillaba accentata].

1) Cfr. Paris, l. c., ed anche *Lettre* ecc., p. 12.

Così pure, all'altro tetrametro catalettico, il giambico, sembra metta capo, per la stessa via, un ritmo essenzialmente popolare, proprio anch'oggi alla canzone francese [1]):

> Il était un roi d'Yvetót
> Peu connu dans l'histoire [2]).

Perfino a quel curioso metro religioso e goliardico,

> Meum est propositum | in taberna mori,

può ricondursi un metro di canzonette, che ha esempii abbastanza antichi, come:

> Un chapelet fait en a
> De rose florie;
> Por Dieu, traiés vos en là,
> Cil qui n'amés mie,

e illustrato dal Molière e dal La Motte [3]).

Or se in tutti i casi la Francia avesse detto nominé, mysteriúm e propositúm, evidentemente dal tetrametro giambico avrebbe potuto trarre solo il citato distico di canzonetta, non già l'alessandrino; e questo avrebbe piuttosto a derivare, come

---

1) Cfr. PARIS, *Étude* ecc., ultimo capitolo; e HENRY, op. cit., p. 46.

2) Cioè si parte da un

> Quo nos vocabis nominé? | libertos non patrónos,

e qui la Gallia ebbe dal primo emistichio quel che essa chiama un ottonario e noi diremmo un novenario tronco, mentre Cielo n'ebbe un settenario sdrucciolo (*Rosa fresca aulentissima*).

3) PARIS, *Lettre* ecc., p. 12-13.

il Gautier e il Tobler vogliono, dall'asclepiadeo, abbastanza comune nella ritmica medievale. Sennonchè la innegabile insufficienza dei Galloromani a ben proferire lo sdrucciolo latino, non può essere stata sempre così assoluta da produrre effetti sempre così disastrosi. Il trattamento che vedemmo farsi dello sdrucciolo nelle voci dotte e semidotte nel periodo arcaico (*utle* contro il posteriore *utile* e sim.) prova ad un tempo e la detta insufficienza e una certa capacità a resistervi. In via di remoto confronto si può ricordare il diverso trattamento dei cognomi parossitoni italiani in Francia secondo i tempi e secondo il modo dell'importazione, per cui si ha da un lato *Machiavel,* dall'altro *Leopardì* [1]). Altra dunque dovè essere la vicenda, lo ha già detto l'Henry, del tetrametro giambico che fosse cantato, e altra quella dello stesso ritmo recitato. Nel latino cantato lo sdrucciolo si lasciava andare interamente all'inclinazione dell'organo galloromano, e diveniva un ossitono; nel latino recitato invece si conteneva, si preservava alla meglio, mercè uno sforzo doveroso, aiutato probabilmente da transazioncelle circa il vocalismo delle due sillabe postoniche. Quel rilassamento posteriore delle scuole, per cui s'insegna senza scrupoli *Tityré tu patulaé* ecc., opera dei secoli, del trionfo delle letterature volgari

---

[1]) Ben è vero che, come mi fece avvertire il Rajna, la prima di queste forme provenne da *Machiavello;* sicchè il mio confronto riesce ancor più remoto che non parrebbe lì per lì. Ma resta sempre, a buon conto, che non si fece *Machiavelló.*

e della sempre cresciuta consapevolezza dell' importanza del francese e della sua funzione mondiale, non può nel primo medio evo non aver trovato un vivo contrasto nella tradizione scolastica, quando la scuola non era che di latino e in latino. In tali tempi potè benissimo il dimetro giambico a chiusa sdrucciola, cantato, dar luogo all' ottonario ossitono dei poemetti sacri, e quindi di canzonette popolari anche profane; e insieme dall' altra parte, recitato, metter capo al primo emistichio, di sei sillabe, ossitono, o di sette sillabe, parossitono, dell' alessandrino, verso didattico e narrativo.

Stando così le cose, il trimetro giambico acatalettico, che vedemmo divenuto ritmicamente niente più che un saffico sdrucciolo, può aver collaborato, secondo accennammo, col saffico vero, a determinare anche in Francia il ritmo del decasillabo.

XVII.

Sulla genesi dei versi più corti abbiam già fatti degli accenni, nè presumiamo dar fondo alla loro storia, nemmeno per l' Italia, bensì ribadire qualche osservazione e qualche altra aggiungerne. I versi corti sono in fondo membri o frammenti di un ritmo lungo, divenuti apparentemente autonomi o riusciti da ultimo a una vera autonomia [1]). Lo vedemmo

---

[1]) Nella ritmica latina l' autonomia ebbe anche quest' effetto particolare, che i poeti si sbizzarrirono ad abbinare o combinare variamente emistichii o versicoli, uguali magari o nel numero delle sillabe o nella qualità delle chiuse, ma dif-

confrontando il verso politico di Cielo col settenario sdrucciolo, piano e tronco, del *Cinque maggio* e, meglio, del *Natale*. Vale a dire che il ritmo originario e intero è solo in una coppia di settenarii, e se una strofe è composta d'un numero dispari di settenarii, si tratta d'un mezzo ritmo che ha finito con esser prima considerato e poi anche adoprato come un ritmo a sè [1]). Inoltre, se schematicamente il versetto è sempre quello, storicamente può avere un'origine molteplice secondo la compagnia o il posto in cui si trova. Se nei casi ora citati, il settenario è una metà di verso politico, o, quando non è mai sdrucciolo [2]), di alessandrino, d'altra parte

---

ferenti d'origine; p. es. dimetri trocaici con dimetri giambici. Cfr. Du Méril, I, 253 sgg.; Daniel, I, 223, 232; Mone, I, 112 sg., 289 sg., 295 sg., 333 sg.; II, 169, 200; III, 427 ecc. ecc. — Su certe unioni consimili di versi omosillabi ma eterorritmi nella poesia volgare, si può vedere Mussafia, *Sull'antica metrica portoghese,* Vienna, 1895. Nè ho bisogno di ricordare i consimili tentativi dell'Imbriani, di cui si ha un saggio nelle prime pagine del nostro volume.

[1]) Il che, come dicemmo, era già avvenuto nella ritmica latina medievale, e, lasciando stare se vi sia continuità storica, anche già nelle sfilate di settenarii piani non abbinati delle anacreontiche greche e bizantine, e presso i tardi poeti metrici latini oltrechè presso i primi classici cristiani. Cfr. Zambaldi, *Il ritmo* ecc., p. 41-3, 45, 46; *Metrica*, 306; Blanc, *Italien. Gramm.*, 711-2; Daniel, I, 129, 199.

[2]) P. es.:

Torna a fiorir la rosa
che pur dianzi languia....

E le coppie di settenarii a rima baciata del *Tesoretto*. Cfr. Stengel, op. cit., 33.

in una stanza di canzone dantesca o petrarchesca, di ballata, di sonetto doppio o rinterzato, avrà da considerarsi, invece o insieme, come un frammento d'endecasillabo, come una specie di riecheggiamento epodico dell'endecasillabo mediante il suo maggior emistichio. Dell'etimologia dei versi è un po' come dell'etimologia delle forme grammaticali, ove p. es. lo stesso *figlio* è un'alterazione fonetica di filius se dico 'il figlio muore', di filium se 'chiama mio figlio', di filiō se 'verrò con mio figlio'; e *cantate* è cantatis se indicativo, cantate se imperativo. Così pure, il settenario sdrucciolo può in certi casi, come in una canzone, essere niente più che il surrogato d'uno piano, stante la equipollenza ritmica che è tra loro, o magari il secondo emistichio d'un endecasillabo sdrucciolo; ma nei componimenti come i manzoniani or ora richiamati ha una sua ragione storica, non è già un mezzo transitorio di stile, un espediente, un capriccio del poeta voglioso d'attuar nuovi intrecci e combinazioni artificiate. Il quinario nella saffica volgare, e, se non abbiam torto, nel serventese e nello stornello, è un adonio, ma ivi stesso, o in una stanza di canzone, finiva col parere il minor emistichio dell'endecasillabo: emistichio messo lì, in fine o in mezzo, qual ripercussione del verso maggiore. E lo stesso avveniva quando si trovava in coda alle strofette di novenarii, qui e nei corrispondenti schemi francesi [1]),

---

1) Cfr. il cit. lavoro del RAJNA nella *Zeitschr. f. rom. Phil.*, V.

poichè il quinario ben può parere un frammento del novenario [1]).

Il quinario sdrucciolo nelle strofi come:

Amici, a crapula
Non ci ha chiamati
Uno dei soliti
Ricchi annoiati....

ha una determinata origine. Il falecio classico spesso aveva accentualmente codesta andatura:

Quoi dono lepidum | novum libellum;

e nel medio evo il falecio fu largamente usato, ed in tal forma appunto [2]). P. es. (MONE, I, 333):

O quam glorificum,
solum sedere,
corque pacificum
secum habere,
sponsum per speculum
mente videre,
neque contrarium
quidquam timere!

Resta solo qualche perplessità perciò che nella nostra poesia una tale strofetta è invalsa negli ultimi secoli, tra i poeti melodrammatici e satirici;

---

1) Quanto alle poesie di soli quinarii in qualche antico rimatore, e in tanti poeti latini, cfr. ZAMBALDI, *Il ritmo*, 38-9; e presso i moderni, id., 40-41, e BLANC, 713-4. Cfr. pure le *Leys*, I, 102 sgg.; e STENGEL, 34.

2) W. MEYER, op. cit., 99.

sicchè nasce il sospetto che l'origine ne sia forse meno alta, e cioè che cotali quinarii doppii a rima baciata e ad emistichio sdrucciolo siano stati suscitati dall'esempio dell'analogo settenario doppio derivante dal verso politico. Ad ogni modo un tal esempio, se non fu la causa prima, fu certo una conferma. Dei cinque quinarii sdruccioli chiusi da un sesto quinario tronco, usati dal Chiabrera, o di quelli infilzati dal Redi, non mette conto di parlare: son costruzioncelle vezzose.

Che l'ottonario, — in Ispagna il verso per eccellenza, in Italia apparso pur nella prima lirica aulica, e trionfante nella ballata, nella lauda, nel canto carnascialesco, nella canzonetta dal Rinuccini e dal Chiabrera in poi [1] —, non sia altro che un dimetro trocaico, usualissimo nella ritmica latina e confacentissimo alla lingua italiana, è cosa di cui nessuno può dubitare. Che, per parlare più esattamente, questo verso non sia anzi se non un emistichio di tetrametro trocaico, è o dovrebb'essere fuori di questione. Se ha finito col parere o con l'essere autonomo, il gran numero di coppie però di ottonarii, a rima baciata o alterna, o, che è più, delle coppie spagnuole in cui assuonano solo gli ottonarii pari e i dispari sono sciolti [2], è la più chiara prova che l'ottonario è un emistichio. E propriamente un emistichio del tetrametro trocaico acatalettico, cioè a chiusa non cretica o sdrucciola, e

---

1) Cfr. Carducci, *Conversazioni critiche*, 219 sg., 259-61.

2) Cfr. Stengel, op. cit., p. 35-7.

perciò detto dai latini *ottonario trocaico*, mentre il più comune o catalettico lo dissero *settenario* [1]). Usato in Grecia da Alcmano e da Anacreonte, e da altri nei sistemi trocaici, lo adoprarono come verso indipendente i comici latini; e dovette avere sufficiente popolarità [2]), se sant'Agostino lo prescelse pel suo carme abecedario contro l'eresia dei Donatisti:

Abundantia peccatorum solet fratres conturbare:
Propter hoc Dominus noster voluit nos praemonere,
Comparans regnum coelorum reticulo misso in mare,
Congreganti multos pisces, omne genus, hinc et inde [3]).

Con una precocità di cui più sopra accennammo il significato, l'accento vi è già padrone del campo, il metro è già svaporato tutto lasciando solo il solito sedimento ritmico. E anche come ritmo anticipa bruscamente l'uso romanzo nella misura delle sil-

---

1) Zambaldi, *Metrica*, 299.

2) Cfr. Du Méril, I, 271-2; III, 108-121; Mone, I, 158; *C. Burana*, 36 sg., 72. Certo nell'innologia la vera frequenza è del tetrametro giambico acatalettico (cfr. Zambaldi, *Metrica*, 332 sg.), ossia delle coppie di dimetri giambici: cfr. Du Méril, I, 200 sgg., 231-4; Daniel, I, 1 sgg., 225; Mone, I, 138, 139, 176-7, 185, 190 ecc.; III, 1 sgg., 61-2; *C. Burana*, 40. Codesto tipo lo vedemmo ben prolifico in Francia, ove lo sdrucciolo finale divenne ossitono, ma fu sterile in Italia, ove nè tal metamorfosi era naturale, nè d'altra parte lo sdrucciolo in fin di verso era gradito. Quindi fra i due tetrametri acatalettici fu preferito il trocaico, per la medesima ragione onde inversamente fra i due tetrametri catalettici fu preferito il giambico, secondo spiegammo più sopra.

3) Du Méril, I, 120 sgg.

labe, malmenando spesso la dieresi (come in abundantja ecc.), contro la norma della posteriore ritmica medievale, mentre viceversa fa spesso la classica ectlipsi, che la ritmica sbandì. Parecchi emistichii sono sciatti, specialmente per soverchio di sillabe, benchè talora la giusta misura sia rimediabile con emendazioni [1]). Parrebbe proprio Iacopone, se non fosse la mancanza della rima: c'è solo la consonanza atona, chè tutti i versi finiscono in *e* od *ae*. Rimano invece tra sè gli emistichii nella posteriore *Leggenda di Bono:*

Bonus erat ei nomen, quod designat bonum omen [2]);

e rimano gli emistichii degli emistichii in un inno di ventisei ottonarii che si legge in un manoscritto del IX secolo:

Sancte sator, suffragator,
Legum dator, largus dator,
Iure pollens, es qui potens;
Nunc in ethra firma petra [3]).

Ma anche per l'ottonario si può far qualche distinzione storica, chè nel

Dies irae, è morto Cecco,
Gli è venuto il tiro secco

---

1) V'è perfin un secondo emistichio catalettico: Spem ponunt in homine. Sulla prosodia di questo carme si può vedere anche W. Meyer, op. cit., 46, 50, 89; e Paris, *Lettre* ecc., 30.

2) Du Méril, 190-93.

3) Ib., 155-6.

non si ha un tetrametro acatalettico, bensì già vi riconoscemmo il primo emistichio, ripetuto, del catalettico. Inoltre, storicamente, l'ottonario non ha ragione d'esser mai sdrucciolo, poichè i versi di nove sillabe sdruccioli della ritmica latina non hanno avuto seguito tra noi; e se sdrucciolo lo troviamo qualche rara volta, come nella strofe del *Ventaglio* del Pignotti:

> Già pe' campi azzurri e lucidi
> Rivolgea l'ali infiammate,
> E in focosa ardente porpora
> Risplendea la calda estate:
> Primavera a lei davante
> Sen fuggía tutta anelante....

non è se non per la solita analogia del settenario. Anche il Redi scrisse:

> Se dell' uve il sangue amabile
> Non rinfranca ognor le vene,
> Questa vita è troppo labile,
> Troppo breve e sempre in pene.

E come nei settenarii stessi vedemmo invertita la figura schematica, così il Redi, con momentanea bizzarria, inverte la sua poco dopo, scrivendo:

> Su su dunque in questo sangue
> Rinnoviam l'arterie e i musculi,
> E per chi s'invecchia e langue
> Prepariam vetri maiusculi.

Sono accozzi che suppergiù si trovano già nella ritmica latina, come nel *Ludus de Antichristo* (45-8):

> Haec est fides, ex qua vita
> in qua mortis lex sopita,
> quisquis est, qui credit aliter,
> hunc dampnamus aeternaliter;

ma qui non vi può essere alcuna continuità storica: sono spontanee rifioriture.

Del quadernario è inutile dire ch'è uno spezzamento dell'ottonario, già iniziato dalla ritmica latina, e che perciò, salvo qualche eccezione antica [1]), non si trova se non in unione epodica con l'ottonario, e solo per vezzo sporadico può avere la forma sdrucciola. Se i quadrisillabi son due di seguito, come nel Chiabrera:

> Damigella
> Tutta bella
> Versa, versa quel bel vino,

costituiscono insomma un ottonario a rima interna leonina, e con l'ottonario successivo compiono tutto un tetrametro trocaico acatalettico. Rotto davvero è invece il ritmo che abbiamo, per citare solo un esempio moderno, nel Carducci:

> Ave o rima! con bell'arte
> su le carte
> te persegue il trovadore.

---

1) Cfr. ZAMBALDI, *Il ritmo*, 29; BLANC, 714; W. MEYER, op. cit., 149-51.

Parimente il ternario (basti a tali bimbi una carezza) non è che un mezzo senario [1]), o al più un terzo di novenario, o un pezzetto d'endecasillabo o d'altro verso [2]). Il bisillabo è un mezzo quadernario o un pezzo di quinario [3]); se pur qualcosa è, giacchè più che altro è uno scherzo, un'eco, roba soprattutto da *Discordi*. Anche le pulci han la tosse, e quadernario e ternario e bisillabo si fan talora sdruccioli [4]). Ma non mette conto badare alle loro capestrerie, semplici scimmieggiature dei versi maggiori, e piuttosto affrettiamoci a toccar di versi più cospicui: senario, dodecasillabo o senario doppio, decasillabo, novenario.

XVIII.

I due primi si direbbe s'avessero a considerare come un sol ritmo; occorre però guardar bene lo stato delle cose. Del senario si hanno esempii nella nostra poesia più antica, e Dante, nel luogo ora citato, dice che i poeti italiani si valsero di *tutti*

---

1) Blanc, 715; Affò, *Dizionario precettivo* ecc., 311.

2) Cfr. *Leys*, I, 248 sgg.; e Dante, il quale (Vulg. El., II, 5 e 12) lo considerava soprattutto, per la canzone, in quanto un endecasillabo con la rimalmezzo venga ad incominciare con tre sillabe che paion come un verso a sè. In generale, alla genesi dei versicoli per spezzamento di versi lunghi, contribuì l'uso della rimalmezzo. Lo accennava, con qualche esagerazione, già il Minturno (68, 220).

3) Blanc, ib.; *Leys*, I, 124, 126, 128; e Stengel, 37.

4) Blanc, 687.

i versi che stanno fra l'endecasillabo e il trisillabo, e certo sottintende il senario anche più giù tra i versi parisillabi, quando di questi genericamente avverte che si usan di rado « propter sui ruditatem » [1]); mentre del senario doppio, come quel del Manzoni e del Berchet, gli esempii sono recenti in Italia, dove sembra provenuto più o men direttamente dalla Spagna [2]). Mi sarebbe grato di poter sapere se l'importazione sia proprio così recente e romantica [3]), ma so che il Minturno [4]) diceva il dodecasillabo « usato non già da' nostri, per quanto « me ne sovviene, ma da Giovan di Mena in lin-

---

1) Il senario l'abbiamo anche sdrucciolo, per ragione storica, nel terzo versicolo della strofetta del Giusti, di cui abbiamo ripetutamente parlato: *Ci levò l'incomodo* e sim.

2) Diciamo così perchè anche i Tedeschi, p. es. il Bürger, se l'erano appropriato; ma i nostri erano pratici della poesia spagnuola.

3) Potrebbe dirsi che già il Metastasio lo usasse, benchè scritto a senarii semplici:

> Torrente cresciuto
> Per torbida piena,
> Se perde il tributo
> Del gel che si scioglie,
> Fra l'aride sponde
> Più l'onde non ha.

E suppergiù così il Giusti nel *Re Travicello*, cioè con la formula a b a b c c a a, d e d e f f a a, ecc., e cfr. *La Scritta, I Grilli, Gingillino* (III), e in fondo anche *Consiglio a un consigliere*. Certamente però, se il ritmo torna lo stesso, l'intenzione di tali poeti non andava oltre il concetto di semplici senarii a distici.

4) Op. cit., p. 70, e cfr. 359.

« gua spagnuola, et in quella compositione che si « dice Arte maggiore ». Ora, il dodecasillabo manzoniano ha sempre il ritmo di un giambo e tre anapesti, oltre la sillaba atona finale se il verso non è tronco:

> Dagli átrj muscósi, dai fóri cadénti,
> Dai sólchi bagnáti di sérvo sudór.

E così il *verso de arte mayor:*

> O montes de Nitria y Egipto poblados
> De santos Varones, al mundo ya muertos,
> Do estando los cuerpos caydos e yertos
> Los animos arden en Diós abrasados . . .

con questa sola differenza che l'emistichio può colà essere ossitono o sdrucciolo:

> Y en muerte vivís en Diós trasformados.
> Estaba Hierónimo alzando los cantos.

Il che però non insegna nulla circa l'origine del verso, potendo ciò essere una semplice licenza, attaccata forse al dodecasillabo dall'alessandrino. Ora, poichè nella Penisola iberica è altrettanto comune il senario semplice, vien naturale il pensiero che almeno colà si tratti del medesimo ritmo or intero or dimezzato. Sennonchè l'andatura del senario semplice è più libera di quella del doppio, e somiglia molto a quella trocaica dell'ottonario:

> Mi dolor es tanto
> Que aun á penas puedo
> Ni me dexa el llanto
> Decir como quedo;

oppure:

Soles claros son
Tus ojuelos bellos,
Oro los cabellos,
Fuego el corazon.

È dunque da credere che il senario spagnuolo (e l'italiano antico) non sia altro che un accorciamento dell'ottonario, tanto più che si trova pur esso con la rima limitata ai versi pari:

Dexóme mi padre
Lleno de amargura,
Niño delicado,
Pobre y sin ventura;

il che nell'ottonario vedemmo provenire dal fatto che i dispari non son che emistichii d'un intero tetrametro acatalettico, laddove nel senario non se ne vedrebbe la ragione. Orbene, la metrica classica già conosceva la tripodia trocaica, cui dava nome d'*itifallico,* ma l'adoperava come clausola d'un verso lungo (. . . veris et favoni), e solo molto tardi accennò ad usarla come verso a sè [1]). Il medio evo non fu privo di senarii latini [2]). È celebre l'*Ave maris stella.* Non è facile dire sino a che punto vi sia stretta continuità storica tra l'itifallico e il senario innologico, o tra questo e lo spagnuolo, ovvero se piuttosto non si tratti di rifioriture e di ritorni quasi spontanei ad un medesimo

---

1) Zambaldi, *Metrica, 289.*

2) Daniel, I, 204 (cfr. IV, 136), 304 ec.; Mone, III, 189, 412 sg.

procedimento. Ma la tradizione latina è anche qui bastevole a tutto, e perfin la vera continuità storica è ben probabile. La difficoltà dunque non riguarda il senario, cioè l'ottonario amputato, sia pure a coppie, ma il vero senario doppio, costituente un unico verso.

La sua andatura anapestica parrebbe stringerlo al decasillabo. Or quest'ultimo, illustrato pur esso dal Manzoni e dal Berchet, non solo però era già noto al Monti (*Bardo,* I), al Metastasio, al Redi (che lo fece anche sdrucciolo), sì addirittura ad Onesto Bolognese; e fu implicitamente registrato e disprezzato da Dante nei due luoghi del capitolo citato dianzi [1]). Il decasillabo, che non è da confondere col quinario doppio [2]), rassomiglia schematicamente al classico paremiaco o tetrapodia anapestica catalettica, avendo l'andatura ritmica di tre anapesti, salvo la decima sillaba atona finale:

S'ode a déstra uno squíllo di trómba. . .
Da caválli e da fánti il terrén;

---

1) Blanc, 706-8. Cfr. Stengel, 37. – Nè è da trasandare l'Affò, op. cit., 146-7, ed il Crescimbeni, da lui ivi citato. Essi rilevano qualche decasillabo in Francesco da Barberino: *Dunque gente Manda gente con quegli a percossa, Che savranno Com dovranno prendersi alla mossa;* ove il secondo decasillabo con accento sulla quinta (*prendersi*), e la rimalmezzo in entrambi, che li fa parer niente più che la cucitura d'un quadernario con un senario, attenua un pochino la loro importanza storica di precursori del ritmo moderno.

2) Per lei fra l'armi dorme il guerriero,

e, con lo sdrucciolo interno:

Fin le più timide belve fugaci.

e poichè nei tardi poeti latini e nei cristiani già molti versi paremiaci risultano accentualmente identici al nostro decasillabo [1]), parrebbe giusto ammettere qui la solita discendenza del ritmo volgare dal latino. E sia pur così pel decasillabo; ma per il dodecasillabo, che par lo stesso paremiaco-decasillabo con premessavi una base giambica, non si han riscontri latini nè classici nè medievali. Per giunta la Spagna, che tanto primeggia nel dodecasillabo, non conosce il decasillabo se non in limiti geograficamente molto ristretti [2]). Probabilmente dunque il dodecasillabo avrà origini modeste, ove nulla è di recondito e d'archeologico. Sarà davvero niente più che un senario doppio, ove le dodici sillabe avranno per semplice euritmia preso quell'andamento a cui diamo l' ambizioso nome di giambico-anapestico. La lunghezza del verso avrà finito col dargli la spezzatura in quattro ternarii. Una vicenda simile ha avuto luogo nelle coppie di ottonarii:

> Rondinella pellegrina
> Che ti posi sul verone,

che han finito con esser quattro quadernarii con un solo vero accento sulla terza di ciascuno, il che in termini classici sarebbe come dire un anapesto, tre peoni quarti (◡ ◡ ◡ —́) e un' atona finale: un verso cioè che in latino non esiste.

---

1) Zambaldi, *Il ritmo*, 35.

2) Milá y Fontanals, in *Romania*, IV, 508.

Sul dodecasillabo spagnuolo il mio concetto è in piena conformità con la dottrina tradizionale dei trattatisti indigeni, salvochè s'ha forse ad aggiungere che quel verso non sarà nato dalla schietta unione di due senarii semplici, ma dalla diretta riduzione dell'antico ottonario doppio, riduzione soltanto analoga a quella dell'ottonario in senario [1]. Ma il Morel-Fatio, in una dotta dissertazione [2], ov'è bellamente tracciata la storia del verso stesso e delle teoriche e dispute che lo riguardano, preferisce di credere che il dodecasillabo derivi da quel tipo speciale di decasillabo qual si trova anche in Francia dal secolo XIII, che mostra l'accento trasposto dalla quarta alla quinta sillaba e perciò è diviso in due emistichii pari [3]; e siccome non dubita che un tal decasillabo derivi a sua volta dal vero decasillabo a emistichii impari, così stima che il movimento giambico sia derivato al dodecasillabo spagnuolo dall'andatura propria del vero decasillabo, non domata neppur da quello spostamento d'accento dalla quarta alla quinta che l'avrebbe voluto attirare all'andatura trocaica. In verità che questo mi sembra un far delle personificazioni, e un dar corpo e vita autonoma a dei fantasmi, a schemi astratti. Sarebbe allora più semplice almeno il dire, che il dodecasillabo spa-

---

1) Dev'esser questo il pensiero dello STENGEL (36).

2) *L'arte mayor* ecc., in *Romania,* XXIII.

3) Anche su questa cesura si può vedere il libro del TOBLER, p. 89² (102⁴, e della traduz. franc. 116).

gnuolo sia una derivazione del decasillabo francese ad emistichii eguali. Ma forse al valente ispanologo non piacque d'arrischiarsi a cavare un verso così intimo alle Spagne da un verso straniero, e preferì limitarsi a notare l'esatta corrispondenza ritmica tra l'uno e l'altro, senz'accennare se sia dovuta a imprestito o a parallela conformità di sviluppo. Sennonchè un tal riserbo potrebbe menare a sottintendere due affermazioni le quali non so se abbiano alcun fondamento, che cioè la Spagna avesse indigeno un verso rispondente al decasillabo epico francese, e che un bel giorno anch'essa ne spostasse l'accento dalla quarta alla quinta; mentre io dubiterei pure di quel che il Morel-Fatio ed altri francamente asseverano, che il decasillabo francese ad emistichii pari sia una mera alterazione del vero decasillabo [1]). Comunque siasi, se il dodecasillabo spagnuolo fosse davvero un assestamento d'un alterato decasillabo indigeno o straniero, l'origine sua sarebbe ancor più modesta di quella che noi preferiamo; e in tutti i modi getta un'ombra sulla presunta nobiltà del decasillabo anapestico italiano. Questo, che ha sue rispondenze in provenzale, francese e galliziano, può esser considerato come accorciamento d'un

---

[1]) Lo STENGEL (ib.) sembra anzi non dubitare del contrario, chè del decasillabo spurio francese e provenzale nota solo l'identità ritmica col verso *de arte mayor,* mettendolo in coda a quest'ultimo, e pensando a tutt'altro che a una degenerazione dal vero decasillabo.

verso più lungo [1]). Può anche, al postutto, esservi stata confluenza di cause, nella tradizione latina e nell' influsso straniero.

Così pure non c'è da sgomentarsi pel novenario, che nel piccolo saggio manzoniano [2]) sembra un decasillabo a cui si sia tolta la prima sillaba (il primo anapesto fatto giambo), sicchè risponde a quel novenario di cui Dante disse o non essersi mai usato o essere andato in disuso perciò che avesse la fastidiosa apparenza di un triplicato ternario. Dal Chiabrera in qua se ne son fatti con altri accenti, ma son versi che nè suonano nè creano nè ricreano, ed allora son tollerabili quando risultan quinarii doppii lievemente mascherati, come p. es.:

Già mi dols'io ch'acerbo orgoglio
Del mio bel sol turbasse i rai.

La gran frequenza degli ottonarii francesi e provenzali, dei quali già ricordammo l'origine giambica, avrebbe dovuto suscitar molti novenarii in Italia; ma non fu così, salvo le tracce sporadiche al nord (Uguccione) o al sud (il *Cantare dei cantari*), e le molte che ancor durano nella poesia popolare dell'Alta Italia [3]), e salvo i novenarii d'occasione, cioè sorti per isbaglio. La ragione per cui l'Italia e anche la Spagna ebbero in uggia codesto

---

1) Stengel, 37; Tobler, 92² sg.

2) A lui che nell'erba del campo
La spiga vitale nascose. . .

3) Fraccaroli, op. cit., 78 sgg.

tipo, che la Francia raccomandava tanto, non credo sia la sua andatura giambica, poichè questa ha luogo assai spesso, e con gradevolissimi effetti, pur in quei versi che sono i più cari all'Italia: e italiano e spagnuolo, fedeli al tipo latino, s'acconciano del pari al ritmo ascendente come al discendente. La vera spiegazione dev'essere in fondo quella di Dante. Il novenario o non ha bel suono, o, se si costruisce in modo che sia sonoro, stanca per la sua monotonia e divisibilità in tre ternarii. Stancano bensì, per la stessa ragione, il decasillabo e il dodecasillabo, ma non tanto; ed essi pure han fatto una fortuna poco maggiore, dovuta al mirabil uso fattone da pochi poeti: « pochi ma valenti ».

XIX.

Troppo abbiamo protratto il nostro discorso, eccessivo come recensione, insufficiente come trattazione teorica. Ma alla buona mi pare di poter concludere così: lasciamoci, sì, aperta la via ad accogliere qualunque dimostrazione si facesse un giorno, vera e convincente, di eredità latine preistoriche o di eredità preromane o di esempii stranieri, nella versificazione romanza: ma per ora nessuna dimostrazione è riuscita in codesto senso, e troppe son riuscite, o in via di riuscire, in un senso più modesto e paesano. Non occorre dunque fare un traforo nel monte dei secoli, un emissario che dal lago stagnante del saturnio faccia scolare le acque nel prato medievale: non occorre fare un

pozzo artesiano fino al sostrato celtico per farne zampillare a fior della terra neolatina l'onda di certi ritmi; ma la tradizione romana, fluente allo scoperto sotto gli occhi della storia, o qua e là appena velata da sottil nebbia, ci dà da sè sola, mediante naturalissime decomposizioni e ricomposizioni della sua materia, la verseggiatura romanza. Questa è in fin de' conti la dottrina più comune, a cui sempre ritorna quasi fatalmente il pensiero dei dotti, e che, annunziata dal Rinascimento in qua in modo intuitivo e ingenuo, è venuta in questi ultimi tempi assumendo forma più concreta e precisa, specialmente col seguir passo passo e coi documenti alla mano l'evoluzione dai metri classici ai ritmi romanzi; i quali due estremi i nostri precursori ricollegavano immediatamente insieme, così come nei primi conati delle arti figurative si trovan le gambe attaccate alla testa. Con le naturali vicende della tradizione romana, con la facile elaborazione successiva dei suoi primi ed essenziali risultati, con le mutue influenze tra i varii popoli neolatini, tutto o quasi tutto si spiega. Il tetrametro trocaico catalettico e l'acatalettico, il tetrametro giambico catalettico e l'acatalettico, e inoltre l'adonio, il saffico, l'itifallico, forse il trimetro giambico acatalettico ed il falecio, forse anche il paremiaco, nella loro degenerazione ritmica medievale, han dato luogo a tutti i versi romanzi, o lunghi, o mediocri, o accorciati, o spezzati. Mi par d'intravedere un giorno non lontano, in cui, estendendo a questa materia un modo di trattazione

conforme a quello che il Diez applicò alla grammatica, si scriverà un libro ove ciascuno dei metri latini sarà in cima a un capitolo che ne registri tutte le vicende ritmiche nella latinità medievale e nelle varie letterature romanze; e in ultimo, di ciascun verso romanzo o medievale si riassumeranno con cammino retrogrado le origini uniche o confluenti. Ma fin da ora sembra questa una storia tutta domestica, benchè non sia ancora tutta narrata per filo e per segno, nè sia oggi o sarà forse mai scevra di parziali incertezze.

POSCRITTA

—

Tra quelli sui quali più ebbe presa codesto mio lavoro fu il dr. JOHN SCHMITT, dell'Università di Lipsia, che in due dissertazioni – *Sul verso de arte mayor*, nei *Rendiconti dei Lincei* del 1905, e *La metrica di Frà Jacopone*, nel vol. I degli *Studi Medievali* di Novati e Renier – si diede a fondare sul mio sistema qualche sua tesi accessoria. Rapito com' ei fu da morte crudelmente immatura, io non giunsi a ringraziarlo nè a conoscerlo, e son ridotto a sdebitarmi con lui richiamando le sue indagini, laboriose e promettenti. Prima però di far un cenno delle tesi sue, m' ho a scagionare del dolce rimprovero ch' egli mi volse, che cioè avrei dovuto esser più energico nell' asseverar l' origine parallela dell' endecasillabo italiano e del decasillabo francese dal saffico latino. Lo Schmitt non considerò abbastanza che lui prendeva allegramente le mosse dalle mie dimostrazioncelle riuscitegli sì convincenti, ed io invece avevo innanzi a me una gran disparità di opinioni, una gran volubilità di tentativi molteplici, e le conclusioni quasi disperate d'un insigne maestro, e quelle non meno o più disperate di colui che fu il maestro di tutti. Il Diez traeva l' endecasillabo nostro dal decasillabo francese, e di questo finiva col dire che l' epica francese, inventrice

di tante belle cose, ben era degna che la si tenesse capace d'essersi inventato anche il proprio strumento! Se vi fu mai uomo di genio scevro di rettorica, tutto acume e serenità, tutto concretezza e precisione, il Diez fu quello; sicchè non poco sgomento doveva darmi il veder un tale uomo sdrucciolar nel declamatorio e nel vacuo, ancorchè subito ne recedesse alla men peggio. M'ebbe a parer cosa poco riverente, poco modesta, quasi temeraria, il parlar io con asseveranza là dove dotti così autorevoli si mostravano tanto dubbiosi e ombrosi: pronti a scartare il facile come difficilissimo, il semplice come terribilmente complicato, la via diritta come la più perigliosa e traviatrice; pronti a reputar illusoria ogni verosimiglianza intuitiva, e a cercare la verità come qualcosa che dovesse per forza star rimpiattata in occulte latebre. In ogni ramo del sapere v'è casi in cui l'evidenza è solo apparente e torna fallace: la glottologia, mettiamo, conosce parole che paiono identiche e son di diversa origine. La cautela è perciò indispensabile. Ma non ancora io sapevo che in omaggio alla cautela la questione sull'origine dei versi neolatini fosse come un capitolo di glottologia prescrivente di non abbandonarsi a credere che le voci *pane, acqua, vino* e sim., derivino dalle latine cui han la sfacciataggine di rassomigliare! Di questo singolar fenomeno mi venni accorgendo solo di mano in mano che il mio lavoro si trasmutava di recensione in monografia, e che, nello scorrer le raccolte di poesie latine medievali, computandone ogni verso e ogni sillaba, e prendendo a pietra di paragone lo spoglio meravigliosamente accurato dell'impareggiabile W. Meyer di Spira, mi trovai nonchè confortato ma costretto a riconoscere, con la più lieta sodisfazione, che in quel fondo di latinità ritmica c'erano ad esuberanza tutti, proprio tutti, i moduli sui quali la nascente poesia volgare aveva potuto

comodamente esemplare versi ed emistichii e strofi d'ogni maniera. Mi pento di non aver fatto un volume, allegando con minor sobrietà i documenti latini che avevo sotto mano e che avrebbero resa più fulgida la dimostrazione; ma ormai non c'è rimedio. Voglio soltanto dire che, non trattandosi d'un'opera premeditata, ma d'un articoletto che quasi non volendo mi s'allargò, procedevo innanzi peritandomi; poichè l'ardore della ricerca, a seconda dell'età o del temperamento o del caso, suol condurre o alla baldanza delle affermazioni, o a una discretezza che può parere soverchia.

Nemmen oggi, del resto, voglio far la voce grossa, ma dichiarare unicamente che a me non resta il menomo dubbio. L'origine del decasillabo-endecasillabo divenne una questione affannosa sol perchè i maestri s'impuntarono a ritener la cesura, la pausa dopo il quarto o dopo il sesto accento, come un fatto primordiale; a muovere dal tipo il più estremo, cioè l'emistichio con la sillaba atona soprannumeraria; a trascurare la manifesta identità del verso italiano col saffico, la quale avrebbe dovuto gettar piena luce sulla vera condizione preistorica del verso francese; a non dar tutta la debita importanza al fatto che tra mezzo ai versi francesi col primo emistichio più corto ce n'è tanti che si presterebbero a misurarsi pure col primo emistichio più lungo (*Un faldestuel i out fait tot d'or mier*), sicchè le condizioni francesi sono molto meno distanti dalle italiane e latine che non dica l'asciutta regola, e quindi il rigore francese potè essere l'assetto definitivo di un'oscillazione anteriore; a non dar neppure la debita importanza a quel filone di versi ove la sinalefe darebbe subito al verso francese il ritmo italiano o latino, e la dialefe conferirebbe subito al verso italiano la sembianza del francese:

Vegno di loco | ove tornar desio.
Per l'aer nero | e per la nebbia folta.

De cels de France | i at quinze miliers.
Blanche at la barbe | e tot florit lo chief.
Bon sont li comte | e lor paroles haltes.

In che differiscon questi, se non nel trovarsi i due italiani in un ambiente che non ha stabilita la pausa e l'emistichio, e i tre francesi in un ambiente che della pausa ha finito col fare una norma costante? Che la cesura o pausa sia un fatto primordiale in un verso d'una decina di sillabe, chi lo può pretendere? È nota la discordia fra il Paris e il Tobler sulla cesura negli ottonarii del *Saint-Léger* e della *Passion,* ma la discordia appar un po' minore ove si consideri che il Paris medesimo è costretto a riconoscere che non tutti i versi s'accomodano a un'identica cesura, e altri ne mancano affatto; come d'altro lato è manifesto che, cesura o no, il numero delle sillabe francesi non ne viene alterato. Ora, che nel decasillabo s'introducesse prima o poi la pausa, e che questa producesse via via certi effetti (che si sarebbero egualmente prodotti nell'endecasillabo italiano se questo non avesse mantenuta la scioltezza del saffico), non vuol dire che il decasillabo sia proprio nato con la pausa, e sin dal primo giorno abbia perciò discordato, in quei tipi di verso ove la discordia ha luogo, dall'endecasillabo italiano e latino. È cosa naturalissima che, pur avendo prese le mosse dal medesimo ritmo latino, l'Italia restasse più latina, come in tante altre cose avvenne, e serbasse intatta la bella libertà del verso latino e la cesura schiettamente classica; e per contrario la Gallia si mettesse in breve sulla via dell'irrigidir la cesura in pausa, e di preferire un tipo più fisso, secondo una sua propensione che si rivela più o meno in tutta la

storia della poesia francese. « Non è il solo caso », mi scriveva il Nigra, « in cui la prosodia francese si distingue dall'italiana per una maggiore e più stretta uniformità di regole, a scapito della varietà ». E già nell'aureo libro del Tobler, ove tanto spigolammo per la dieresi, eran condensate (specie a p. 113 sgg. del testo, 130 sgg. della traduzione) le prove degli assurdi rigori nella cesura, tanto tenaci che bisogna venire al s. XIX per vederla deliberatamente trascurata. Principal causa e fomite di tal rigidezza è la poca libertà della sintassi francese, la sua ripugnanza alle inversioni e all'ipèrbato: la quale fa tanto contrasto con la spigliata snodatura o la latineggiante libertà nella collocazione delle parole, propria della poesia e in parte anche della prosa italiana.

Che i cantori epici fossero abili ad inventarsi magari di pianta il decasillabo, o a fare altre prodezze che gli stessi nemici dell'origine saffica attribuiron loro per altri versi o pel decasillabo stesso, e che siano invece da ritenersi per dei buoni a nulla sol per impedirci di supporre che abbiano ricalcato dapprima il saffico a modo italiano, e un po' alla volta irrigidita la pausa, e da ultimo aggiunta una sillaba al secondo emistichio in quei tipi dove ce ne fosse bisogno, sull'analogia di quei tipi ove la sillaba risultava da sè, è un'idea capricciosa e contradittoria in cui nessuno può insistere. Per me, a vederli così fini nelle dieresi, nelle assonanze e in altro, li credo capacissimi di codesto che ho detto e che non è gran cosa.

Altri affanni diede alla questione la costanza di alcuni dei maestri nel ritenere che la *lassa*, la serie indefinita di versi assonanti, nascesse tale: non già fosse un'amplificazione della strofe a numero fisso di versi, non quindi potess'essere un gonfiamento della strofe saffica.

Ma il vero è che la lassa è una gran singolarità e la strofe no: di strofi era piena la ritmica latina, che, volere o no, precedette la volgare; e la volgare fuor della Francia non ha di veramente suo se non la strofe. Nella ritmica latina le strofi di certi versi son proclivi all'aumento, sicchè quei versi te li trovi ora a distici, ora a tristici, ora a tetrastici, ora a pentastici ecc. ecc.; e talora, si badi, oscillanti nel numero da strofe a strofe! Nella poesia volgare, a prescindere dall' elasticità della stanza nella canzone, hai che, per esempio, la strofe di tre versi politici e due endecasillabi del Contrasto di Cielo ti diventa quella di quattro politici e due endecasillabi nel *Regimen* e nei *Bagni* ecc. Adunque, l' invenzione a bruciapelo della serie indefinita è cosa molto più dura a immaginarsi, è segno di maggior ardimento e bizzarria, che non la semplice espansione della strofe saffica, prima ad un numero d' endecasillabi via via superiore al tre, e da ultimo a un numero libero e variante. Figuriamoci un canto narrativo come il serventese caudato, poi accresciuto d' un endecasillabo in ciascuna strofe, poi di due, come nell'*Alexis,* che per essere un testo divoto può ben supporsi fermatosi a un tipo più arcaico, e quindi via via un bel giorno la risoluzione d' un poeta di saltare il fosso e fare addirittura una sequela indefinita. Sta bene che all' epopea quadra meglio la composizione stichica, il verso sciolto, e che la strofe, come quella dei Nibelungen o come la nostra ottava, le si confà assai meno; ma vuol dire che dunque appunto per questo l' epopea francese passò volentieri dalla strofe alla serie assonante! Questa è una specie di curioso compromesso tra la composizione strofica e la stichica, e il compromesso si capisce meglio che sia sorto come un rallentamento di catene, che non come un volontario e originario assoggettamento a una moderata catena.

Che cosa avrebbe impedito all'epopea francese di pigliar subito il verso sciolto come quel della latina?

Ma debbo arrestarmi in questo sdrucciolo del riassumere e ricamare su quel che già ho detto a suo tempo, e mi contento d'un'altra sola reiterazione. I cantori epici furon molto più *chierici*, molto più affiatati con la tradizione latina e chiesastica di quel che forse si è creduto generalmente. Comunque siano da concepire i loro rapporti coi cantori germanici, e il loro avviamento a costituire un tipo a sè, una classe, una professione, e la loro differenza dal dotto o chierico propriamente detto, una cosa mi par certa: gente indotta, ignara della tradizion latina, estranea al contatto con la scuola e col chiericato, non erano, non potevano essere, chè altrimenti non ci spiegheremmo tanti lati della loro arte, del loro pensiero, della loro morale. Il Bédier, il valoroso successore del Paris nel Collegio di Francia, ci ha dato due bellissimi volumi (*Les légendes épiques, recherches sur la formation des chansons de geste*; Paris, H. Champion, 1908) nei quali ha felicemente dimostrato la stretta intimità di certi poemi e autori epici con libri latini e cor interessi monastici, co' santuarii e con le vie principali che vi conducevano. Io non so fin dove egli spingerà le sue teoriche, se fino all'epopea la più antica ei s'argomenti di estenderle senza più, se vorrà contrapporle o conciliarle alle geniali ricerche embriologiche del Paris e del Rajna e di altri; e in ogni caso, son ben lontano dal presumere di poter farmi giudice di un loro eventuale disparere circa il periodo delle origini. Ma certo quella intimità che dianzi dicevo dimostrata dal Bédier, mi vien bene in taglio per la mia questione ritmica; e l'affiatamento del poeta epico francese con la tradizione latina e con la coltura chiericale mi sembra da riconoscere di necessità, e oserei dirla conciliabile in fondo

con qualunque teorica sulla genesi dell'epopea, poichè l' influsso germanico sulla versificazione e su altro di simile non c'è nessuno che l'affermi.

Tornando allo Schmitt, un pensiero suo fu che il nostro endecasillabo con accento di quarta e settima sia un ritmo troppo diverso da quelli con accento di sesta, o di quarta e ottava, perchè basti di accennare come fec' io che il saffico talvolta capitava ad assumer quella forma, come p. es. nella saffica sul Cid: *Nisi tam cito subiret rex mortem*. Considerando egli che nell'asclepiadeo è quasi costante l'accento sulla quarta e sulla settima (*Maecenas átavis édite regibus*), e tale è anche nel principal tipo del falecio (*Quoi dono lépidum nóvum libellum*), e che nella ritmica latina c'è un gran numero d' asclepiadei ed uno non lieve di falecii, a lui parve che il ritmo risultante da questi, con la semplice soppressione dello sdrucciolo nella chiusa dell'asclepiadeo, sia il vero modulo dell'endecasillabo con accento di quarta e settima; sicchè nell'endecasillabo si abbia una confluenza del saffico e dell'asclepiadeo-falecio, come già pur io riconobbi che il trimetro giambico acatalettico, finito con esser e parer niente più che lo sdrucciolo del saffico, può considerarsi come un diretto modulo del nostro endecasillabo sdrucciolo. In massima non avrei alcuna ripugnanza ad accettare l'intromissione dell'asclepiadeo-falecio, tanto più che lo Schmitt, sebbene con un po' di perplessità, lascia intendere che già nei saffici ritmici latini fosse avvenuto quell'innesto, e ne sarebbe agevolata la spiegazione di versi come quello testè richiamato, *Nisi tam cito* ecc. Sennonchè mi rimangono gravi dubbii, soprattutto perchè l'asclepiadeo-falecio, solendo portare lo sdrucciolo in fin del primo emistichio (*atavis, lepidum*), avrebbe indotto nel nostro endecasil-

labo di quarta e settima un' abbondanza di voci sdrucciole in quel punto del verso, della quale non si ha il menomo sentore, chè anzi neppur un esempio mi sovviene della specie. C'è, è vero, il quinario doppio col primo quinario sdrucciolo, ma appunto a questo si vieta di far mai capolino tra gli endecasillabi veri! Lo Schmitt studiò molto i versi di Iacopone, ma temo ne traesse più fatica che costrutto. Lasciando stare la difficoltà di giungere, anche approssimativamente, a un testo critico di quelle poesie, la promiscuità in esse di ritmi e versi differenti, quale lo Schmitt medesimo ebbe a riconoscerla, preclude la via ad ogni risultato netto, ed è un impaccio pur alla ricostituzione d' un testo critico. La confluenza dunque o contaminazione voluta dallo Schmitt, se e in che limiti si possa ammettere, mi resta peggio che incerta. Curioso intanto che Catullo ci dia subito un saffico che si potrebbe dire di quarta e settima: *Ille mi pár esse déo videtur*. Vero è che costì l'accento più forte potrebbe mettersi sopra *esse* anzichè su *par*, ed aversene quindi un di quei saffici classici che, se letti solo ad accento, ci danno un accento forte sulla quinta e sulla settima, come ve n'è parecchi, per esempio, nella seconda ode del quarto libro di Orazio: *Fervet immensusque ruit profundo*. Certo, anche questo filone, che un accento sulla settima lo dà, potè più o meno contribuire a promuovere il tipo di cui si discorre; ma il tipo avrebbe potuto sempre esser determinato da ragioni occasionali. Capitavano, nel saffico ritmico latino o volgare, certe parole da cui risultava l'accento sulla settima piuttostochè sull' ottava, e il ritmo non doveva dispiacere, tanto più che, assicurato un accento forte sulla quarta, fino alla decima non c'era un bisogno assoluto d'un altro accento. È noto che si hanno talora, anche nella miglior poesia, endecasillabi privi di ogni vero accento

intermedio tra la quarta e la decima, o dove al più si fa conto che un accento non manchi perchè cada su un segnacaso o un pronome o una preposizione articolata, su parole insomma che in realtà son più o meno proclitiche: *Dei cavalieri e della fanteria.* Giova pur osservare che in francese e in provenzale si han molti versi come

> Ne seit ocis, o devient crestiiens.
> Be m'an perdut lai enves Ventadorn.
> Cordres at prise e les murs peceiez..

ove la pausa aveva promossa un' accentuazione più libera nel secondo emistichio, e dove gl' Italiani, leggendo senza pausa, trovavano un endecasillabo di quarta e settima; il che, per quel che concerne strettamente l'Italia, avrebbe agevolato l'accoglimento di codesto tipo. Basterebbero quindi le vicende interiori e le evoluzioni spontanee del saffico ritmico, per ispiegare l'intromissione tra gli altri tipi normali, del tipo un po' anormale onde si discorre. Che però vi contribuissero più o meno l'asclepiadeo e il falecio non ci sarebbe alcun male ad ammetterlo, se non vi facesse ostacolo lo sdrucciolo del primo emistichio di questi. Che vi contribuisse invece il trimetro giambico acatalettico, divenuto nel medio evo lo sdrucciolo del saffico, questo non trova alcun ostacolo, e questo io pensai ed ora ripeto. Il *Non mihï úllae suffícïunt lacrimae* del Ritmo per la distruzione di Aquileia ci dà giusto l'accento di quarta e settima, tal quale come *Beatus ille qui procul negotiis:* con la semplice differenza, che questo è metricamente perfetto, mentre quello aquileiese è sotto il rispetto metrico una filza di spropositi. Intanto avverto di passata che in un serventese o saffica di Iacopone, richiamata dallo Schmitt a p. 13 del suo scritto, ci si dà una strofe cogli ende-

casillabi piani ed una cogli sdruccioli, il che simboleggia bellamente la parificazione strofica del saffico e del trimetro giambico, che mi riuscì tanto preziosa per la mia tesi. E concludo che, nello stretto ambito del saffico e del trimetro giambico che divenne il suo sdrucciolo, si ha tutto l'occorrente per ispiegarsi ogni tipo di decasillabo-endecasillabo, senza intromissione o confluenza d'altri versi della ritmica medievale latina.

Un'altra tesi dello Schmitt riguarda il dodecasillabo, che Iacopone mescola non di rado con l'endecasillabo, come viceversa Juan de Mena mescola non di rado l'endecasillabo col suo dodecasillabo o verso *de arte mayor*. Non c'è ammirazione che basti per la pazienza che il povero Schmitt pose nel correr dietro a codesti due pasticcioni; ma che la pazienza sia stata rimunerata da buoni acquisti, non oserei affermarlo. E troppa gran fede ebbe egli nell'anacrusi, invocandola spesso, come se quei due vi fossero consapevolmente ricorsi. Sulla genesi del dodecasillabo non vedo ch'egli abbia sparso assai maggior luce. Derivarlo, com'ei fece, dal ritmo goliardico (*Meum est propositum* | *in taberna mori*), non si potrà certo dire una gran bizzarria; tanto più che in ispagnuolo talvolta si trova davvero sdrucciolo (come però talvolta si trova anche tronco) il primo emistichio del verso *de arte mayor*. Sennonchè, si noti, la lingua spagnuola sarebbe stata in grado di rimaner fedele allo sdrucciolo, ond'è che il trovarvelo solo sporadicamente è già un discreto indizio che il dodecasillabo non deriva forse dal verso goliardico; come un altro indizio n'è che il goliardico ha una decisa preferenza all'andatura trocaica, mentre il dodecasillabo spagnuolo s'avviò presto a quell'andatura giambico-anapestica, che fra noi è notissima per via del Coro manzoniano. Quanto all'ori-

gine del goliardico stesso, crede lo Schmitt che il punto di partenza ne sia stato una coppia di senarii sdruccioli, qual si trova in un' epistola di *Hibernicus Exul* a Carlomagno (*Per salutem Caesari* | *ac suis agminibus*), donde si sarebbe soppresso lo sdrucciolo nel secondo emistichio, come per « dissimilazione metrica »; e d'altro lato il senario piano risultava a quei verseggiatori, oltre che per altre vie, dal secondo emistichio del saffico (*nivis atque dirae*). Tutto è possibile, ma la soppressione dello sdrucciolo è forse men facile di quel che spesso parve allo Schmitt: così nella ritmica latina, come nella ritmica volgare, di quei volgari che non son privi di voci sdrucciole: e così in mezzo del verso, come nella chiusa. La sua ipotesi può quindi parere da un lato un po' oziosa e dall' altro un po' inverosimile. Certo è che la combinazione d' un senario sdrucciolo con uno piano non era di tradizione classica, e che, come novità medievale, dovè essere più o meno esemplata sul tetrametro giambico catalettico, sulla combinazione del settenario sdrucciolo col settenario piano.

Per tornare al dodecasillabo spagnuolo e manzoniano, più preme in verità di scoprire il perchè, derivato o no che fosse dal verso goliardico o da più semplici combinazioni, abbia finito con assumere quell' andatura di ritmo ascendente, così regolare, così sonora. Inclinai a supporre che il fatto avvenisse spontaneamente e per mera euritmia; e me lo confermerebbe ora un tantino il trovar fra i dodecasillabi di Iacopone, allegati con tutt' altro fine dallo Schmitt, versi come: *Non posso portare sì grande calore, Del parto del ventre che fo molto amaro, De mia lamentanza perchè fosse stata*. In Iacopone però c' è di tutto, e qui si tratta non già di riconoscere che un doppio senario possa prendere spontaneamente e occasionalmente quel ritmo, cosa che nessuno negherebbe

mai, ma di trovare perchè quel ritmo gli divenisse costante. Tale potè divenire, di certo, per semplice selezione euritmica; ma una ragione speciale che favorisse la selezione potrebbe pur esserci stata, e consistere, per esempio, poichè siamo in Ispagna, nell'influsso d'un ritmo arabo. Ebbene, il mio collega ed amico Lupo Buonazia, mi ha insegnato che nella metrica araba c'è un verso, o mezzo distico, che i trattatisti sogliono richiamare schematicamente col ripeter quattro volte la parola *fa^cûlun*. Non istò ad aggiungere tutte le spiegazioni e le distinzioni che il dotto semitista mi ha cortesemente fornite, ma basterà considerare alto alto che codesti quattro *fa^cûlun* messi in fila danno il ritmo che cerchiamo per il verso romanzo. Il quale dunque potrebbe o esser derivato senz'altro da una melodia arabica, o, pur essendo una delle forme spontanee d'un verso indigeno, essersi fissato in cotal forma per insinuazione di quella melodia. Non affermo nulla, ma sento l'obbligo di nulla tacere. Che la tradizione latina abbia dato ai popoli neolatini tutti gli elementi ritmici di cui fecero e fanno uso, non vuol mica dire che in nessun popolo e per nessun caso v'abbia potuto essere una qualche spinta o spinterella straniera. Ma che qui vi sia proprio stata, non saprei definirlo, tanto più che forse il dodecasillabo è troppo tardivo per ascriverlo a influsso arabico. Eppoi ricordo che il Tobler una volta mi scrisse che il decasillabo e il dodecasillabo, cioè i versi con più di due accenti fissi, ei li vorrebbe distinti da tutti gli altri, dappoichè non furon mai popolari davvero, ma artificiosi, ed anche, p. es. in Francia, tardivi: versi quindi, concludeva argutamente, davvero di *arte mayor!*

Di recente, Eugenio Mele ha inserito nel periodico *Studi di filologia moderna* un articoletto assai gustoso, ove nega che il Manzoni abbia mirato al dodecasil-

labo spagnuolo, e con molto garbo addita l'intima convenienza tra la monotonia del verso e la tragica prostrazione che con esso volle il poeta esprimere. Ma che la conoscenza della lingua spagnuola fosse nel Manzoni tanto scarsa da non aver potuto sentir l'influsso dell'*arte mayor,* è un'esagerazione. Del resto poteva bastare una scorsa anche rapida di pochi versi spagnuoli, anche non ben compresi, a percepirne il ritmo; e si pensi quanto la poesia spagnuola fosse di moda tra i romantici, e quanti rapporti in un tempo non allora remoto fossero passati tra le due letterature. A stretto rigore, il Manzoni avrebbe potuto farselo da sè il dodecasillabo, e non tenendo d'occhio che il Metastasio; ma in effetto ei doveva sapere qualcosa del verso spagnuolo: come di quella lingua seppe tanto da legger il Don Chisciotte, da raccogliere una listerella di parole comuni col milanese, e da mettere in bocca a Ferrer proposizioni ed esclamazioni castigliane, sia pure con delle scorrettezze. Che su queste ultime il Morel-Fatio abbia richiamata l'attenzione, sta bene e gliene siamo grati; ma insomma lo spagnuolo il Manzoni all'ingrosso lo sapeva!

A proposito di *giambico* e di *anapestico,* non voglio tralasciar di fare una dichiarazione, che dovrebb'esser superflua ma pur troppo non lo è interamente. Codesti termini, come quelli di *trocaico* e *dattilico,* io per me non gli adopero se non come una specie di traslato, un modo di dire spiccio. Il concetto che gli antichi esprimevano con tali vocaboli non ha più luogo nei versi schiettamente ritmici, volgari o latini che siano. Al più, poichè la quantità di posizione c'è rimasta e non fu mai una chimera, si può dir abbastanza sul serio che *prosperi* è un dattilo, *certi* un trocheo, *volar* un giambo, *voleran* un anapesto; e qualcosa di simile può dirsi dove ci sia

un buon dittongo come in *Euro* ecc. Ma già in codesti casi comincia a penetrarvi un'idea accessoria, che compromette o minaccia il preciso concetto classico, dappoichè nelle suddette parole l'accento sta sulla sillaba lunga e par confondersi con la quantità. E magari l'accento importerà davvero un aumento di quantità, sicchè si potrà non senza ragione parlar di dattili e trochei e giambi e anapesti anche a proposito di vocaboli come *vólano*, *vola*, *volò* (*su*), *volerò* (*su*). Ma son sempre modi approssimativi pure in simili casi che sono i più favorevoli; giacchè, prescindendo dai men favorevoli (come quando si dice dattilo un *séguitan* o giambo un *partì* o un *partir* ecc.), sempre resta una profonda differenza, poniamo, dal greco, dove parole quali i vocativi χρήσιμε, πορφύρε, αἱρετέ, eran tre bei dattili nonostante la diversa accentuazione. In latino la cosa apparisce meno perchè l'accento è in un gran numero di casi connesso con la quantità; ma e quando non è connesso? In latino *prosperi* non è dattilo, nè *certi* è trocheo, e via dicendo. Abusivamente dunque noi moderni ci gioviamo, come pur fecero con più zelo e più scusabile ingenuità le scuole medievali, della terminologia antica, per intenderci alla lesta, ma col pericolo di frantenderci. In fondo all'abuso c'è qualcosa di legittimo storicamente, giacchè, per gli speciali rapporti che vi furono in latino tra la quantità e l'accento, càpita davvero non di rado che un vocabolo italiano, che ci permettiamo di chiamar dattilo, derivi da voce latina dattilica, e nel verso una particola che osiamo chiamar dattilo, corrisponda proprio a quella particola del verso latino ove s'aveva una lunga seguita da due brevi: sia che codesta terna fosse tutta in una parola sola, sia che la si mettesse insieme tra la coda d'una parola e la testa d'un'altra. Sennonchè quel che v'è di legittimo sospinge gl'indotti, ed anche taluni dotti, a

sconoscere quel che c'è di abusivo, e a prender troppo sul serio quei termini applicati alle lingue volgari, a discuter gravemente se un dato verso volgare sia giambico o trocaico, e se quindi possa o no derivare da quel dato verso latino che era giambico o da quello che era trocaico. Tutto questo è per me un perditempo, e dell' antico verso quantitativo non considero se non il suo sedimento accentuale, comunque determinatosi. Perciò pure l' assegnamento che taluni fanno sopra accenti secondarii da supporre in un medesimo vocabolo innanzi all' accento principale (*ròndinélla pèllegrína,* àpparébit rèpentína, e sim.), io non lo fo mai, e considero tali stiracchiature, medievali o moderne, come un mero strascico sforzato e illusorio di un passato irreparabilmente sepolto, e come un brutto vezzo scolastico.

Niente ho da ritirare circa l' alessandrino, ma voglio metter in rilievo che sostenni e sostengo la sua derivazione dal tetrametro giambico catalettico sol perchè mi par giusta, non perchè al mio sistema generale nocerebbe nè punto nè poco il derivarlo dall' asclepiadeo letto alla francese, cioè con l' alterazione degli sdruccioli in ossitoni: *Maecenas atavís* | *edité regibús.* È un punto particolare codesto, sul quale può dissentirsi anche tra coloro che concordino sul principio, che ogni verso romanzo derivi da uno latino. Può dissentirsi, e perfino il pensiero individuale ha momenti di oscillazione. Se, per esempio, io considero quanto sia stata per molti secoli ritrosa l' Italia toscana o toscaneggiante, ad accogliere il tipo che poi si disse martelliano, mi vien la tentazione di credere che quel verso sia davvero un prodotto così esclusivo della Gallia, da doverne argomentare che il verso nostro a quindici sillabe e l' alessandrino francese abbiano avuta un' origine affatto diversa, e che solo

per un involontario incontro si trovino a coincidere ritmicamente (se si prescinde dall'emistichio sdrucciolo) il succedaneo italiano del tetrametro giambico e il possibile succedaneo francese dell'asclepiadeo [1]. In tal caso, l'alessandrino della prisca poesia dell'Alta Italia, piuttosto che un trapasso o una sfumatura intermedia tra il verso di Cielo e il verso francese, potrebbe considerarsi come il pretto alessandrino domandato in prestito alla Gallia, prestito nell'Italia nordica verosimilissimo; e gli spunti colà di emistichio sdrucciolo, che a noi parvero una reliquia del tetrametro, potrebbero parere un innesto, sull'alessandrino alla francese, di un vezzo spontaneamente portato dall'indole dei dialetti galloitalici, o più o meno suggerito dall'esempio italiano e latino. Ma, a ripensarci, questo modo di considerar gli alessandrini dell'Alta Italia sarebbe perfettamente conciliabile pur con la teorica che deriva l'alessandrino francese dallo stesso tetrametro onde proviene il verso di Cielo; e ad altro non condurrebbe se non a estimare un po' diversamente il grado d'italianità che sia da ascriversi alla poesia del Settentrione d'Italia, o il grado del suo attaccamento alla Gallia transalpina. E del pari la ritrosia dell'Italia centrale e meridionale di contro all'alessandrino o martelliano, può non significare altro se non che essa era tanto attaccata alla sua esatta riproduzione del tetrametro latino, da non volerne sapere dell'elaborazione gallica del tetrametro stesso, elaborazione riducentesi a un rattrap-

---

1) L'Affò, che mi piace ricordare anche perchè sulle orme del Castelvetro considerò la ritmica volgare come una degenerazione dei metri latini e osteggiò il Bembo circa l'origine provenzale dei versi italiani (op. cit., p. 13-4, 17 sg.), in quanto all'alessandrino (240-44) vacilla non poco, ma conclude per l'antichità di esso in Italia.

pimento. E a scanso d'equivoci dico ch'io son fermo nel credere che il verso di Cielo e l'alessandrino mettan capo tutti e due al tetrametro giambico, e la derivazione del secondo dall'asclepiadeo la respingo per sè stessa, non per alcun secondo fine sistematico [1]).

---

[1]) Gli è che, per l'alessandrino come pel decasillabo, e come per altre cose, bisogna mettersi ben in mente che l'Italia suol rimanere più stretta alla latinità, vuoi per tante altre ragioni, vuoi perchè la lingua italiana è rimasta ben più conforme al latino nell'ammettere più sillabe dopo quella accentata; e se è venuta a crearsi una serie di ossitoni ignota al latino (*virtù, amò, fe'* ecc.), ciò fu per altre spinte fonetiche, non già per alcun bisogno fisico di rattrappimento nella parte postonica del vocabolo. Il Monaci, dissertando (nei *Rendiconti dei Lincei* del 1885) sul collegamento delle stanze nella canzone italiana, a proposito del relativo lavoro del Biadene, con la sua solita novità e freschezza di pensiero insistè sulla differenza che, nel preferire la stanza slegata dalle altre del medesimo componimento, ebbero di fronte ai provenzali i poeti italiani e portoghesi; e mostrò come, all'inverso di quel che si soleva affermare, nella scuola sicula la conformità in ciò e in altro con la lirica provenzale fu scarsa, e crebbe anzi dipoi con Guittone. Molte belle ragioni additò, compiendo il Biadene, d'un tale fenomeno, ma naturalmente non escluse quella che in un certo senso è la fondamentale: mantener le medesime rime in tutto il componimento era agevole e spontaneo negl'idiomi gallici, ricchi d'ossitoni, ricchi di parossitoni ove differenti uscite di molte voci latine piane e sdrucciole ebbero lo stesso esito romanzo; ma era innaturale ed incomodo all'italiano, scarso d'ossitoni, schivo di essi nella poesia, ricco di voci ove la parte postonica del vocabolo latino è intatta o alterata in modi varii, e così insomma da non poter rimare tra loro in italiano tante e tante voci che oltralpe son ridotte in tal modo da rimare allegramente. Or questa ragione, cioè la maggior latinità dell'italiano, è non

Ma, asclepiadeo o tetrametro che fosse, l'importante è che sempre la tradizione latina è la fonte più che bastevole, ed anzi così esuberante da far nascer perciò stesso dubbii e dissidii! E quanta sia la forza della tradizione, specie in un popolo erede di un grande passato, ce lo mostra la ritmica greca medievale. Non mi arrogo d'entrare in quello spineto, ma mi restringo a una sola osservazione. Per la maggiore libertà e varietà dell'accento greco, gli stessi metri classici che nel medio evo latino davan luogo a ritmi ben sonanti, mal si prestarono nel medio evo greco a trasformarsi in ritmi accentuali sonori o almeno sodisfacenti. Un metro latino con la penultima breve nell'emistichio o nel verso, dava luogo, purchè si eliminassero di là le voci bisillabe, a una bella chiusa sdrucciola nell'emistichio o nel verso; laddove in greco si aveva lo sdrucciolo solo con una parola come la prima delle tre che più sopra trascrivemmo (χρήσιμε), ma con le altre due (πορφύρε, αἱρετέ) un vocabolo o piano o tronco, in barba alla sua atavica figura di dattilo. Eppure una tal ritmica ebbe vita tenace! Figuriamoci quanto a fortiori dovette averla tenace nell'Occidente latino, in condizioni tanto più favorevoli.

Benchè convintissimo della derivazione dei ritmi volgari dai latini, ebbi però lo scrupolo d'avvertire che

---

solo vera nel senso materiale e linguistico, ma altresì nel senso storico e letterario, in quanto che la ritmica latina, pur dando esempii svariatissimi in fatto di rima e assonanza e consonanza e via via, di solito però non trascina la rima da strofe a strofe, ma ogni strofe vi ha una rima autonoma, e slegata dalle altre strofi; e pur non mancandovi qua e là uscite tronche, specialmente in ebraismi e grecismi, di regola non ha e non può avere se non rime piane o sdrucciole.

nella terminologia della ritmica volgare, come nel nuovo senso dato da questa a certe voci quali *piedi* e *versi,* vi siano delle discrepanze dalla tradizione classica, così da dar un po' da pensare. Ma da simili pensieri venne subito a liberarmi il prof. Giovanni Mari mercè due erudite dissertazioni: *Ritmo latino e terminologia ritmica medievale,* negli *Studj di filologia romanza,* VIII, 35-88; e *I trattati medievali di ritmica latina,* Milano, Hoepli, 1899. Con lo spoglio dei trattati medievali, alcuni dei quali son riprodotti in coda alla seconda dissertazione, e coi confronti tra questi e i primi trattati di ritmica volgare, e coi riferimenti ai grammatici e prosodisti latini, il Mari, che non aveva risparmiato le ricerche di prima mano anche in biblioteche straniere, rese un gran servigio a tutti gli studiosi che con qualunque fine indaghino quella materia medievale. A me veramente non intendeva egli di rendere alcun servigio, sì perchè il lavoro mio sopraggiunse inaspettatamente per lui mentre badava alla stampa del primo lavoro suo, e sì perchè, e in questo e nel secondo, gli piacque d'accogliere con molto scetticismo, seccamente espresso in parole vaghe e corte, le mie dimostrazioncelle. Ma di quello scatto si rammaricò poi forse egli medesimo, e ad ogni modo io gli debbo esser grato che, pur non volendo, arrecasse alla mia tesi un insperato suffragio. C'eravamo aggirati per lo stesso campo, ma con intento ben diverso: lui, guardando alla terminologia e alla precettistica, senza occuparsi della derivazione o no dei ritmi volgari dai latini; io, guardando a tale derivazione, e solo di sbieco volgendo l'occhio, e più ancora il desiderio, a quell'altra parte. Orbene, grazie alle fatiche sue, non ho più bisogno d'affaticarmi a cercare perchè il termine *piedi* nella ritmica volgare abbia preso un senso così differente dal classico, e donde sia venuto quel nome di *cauda* o *syrma*

appioppato alla seconda parte della stanza della canzone, e tante altre cose di questo genere. Gli è che c'è stata di mezzo la terminologia e la precettistica della ritmica latina medievale: e che ora, a leggere il secondo libro della Volgare Eloquenza o i trattatisti posteriori italiani e provenzali, tocco con mano che Dante e gli altri quasi non facevano che applicare e adattare alle rime volgari gl' insegnamenti della ritmica latina. E questo rapporto teoretico, scolastico, tra le due ritmiche, è una bella conferma della loro strettissima parentela. Non entro in particolari, sorvolo su qualche punto ove mi parrebbe desiderabile qualche ritocco o giunta o un'esposizione più compatta o più lucida, e mi basti avere accennato alla grande utilità delle ricerche del Mari e del conforto che ne trassi.

Un posto cospicuo hanno in esse la rima e i vocaboli che la designavano. Anche oggi mi astengo deliberatamente dal toccar dell' origine della rima, in quanto l'origine possa importare l'influenza di un popolo non latino nel promuoverne l'uso presso i popoli latini; ma pure per codesta vessata questione riescono istruttive parecchie pagine del Mari. Io intanto, astrazion fatta, lo ripeto, dall'origine intesa alla maniera che ho detto, (per la quale al più confesserei che gran parte mi par ci avesse l'Irlanda latinizzata che fu), oso accennare un'impressione che mi venne dalla lettura dei ritmi latini, e mi fu resa più viva dalla considerazione delle teoriche che il Mari ha raccolte. L'impressione è che, vi fosse o no un impulso o un aiuto non latino, la rima avrebbe sempre avuta la sua ragion d'essere nell'alterazione stessa dei metri in ritmi. Per questa metamorfosi si perdeva il ritmo classico risultante dalla quantità; nè d'altro lato s'acquistava o si cercava costantemente quel ritmo che ne sarebbe il succedaneo, quando il verso

ritmico fosse composto in maniera che capitasse una vocale accentata dovunque lo schema classico aveva l'*ictus* metrico. Poichè invece il verso ritmico ricalcava alla buona il metrico quale sonava letto come prosa, quale sonava per gli accenti che in certe sedi eran determinati dalle antiche cesure metriche e dalla natura dei piedi metrici, ma in altre sedi gli accenti non eran determinati o in quelle stesse sedi più abituali potevano all'occorrenza venir meno, avveniva dunque che spesso non solo non c'era più l'antico ritmo metrico, ma non se ne sentiva bene uno nuovo. Soltanto alla cesura principale ed alla chiusa del verso ricorreva una figura ritmica costante o quasi. Sicchè spesso la voce sorvolava, caracollava alla meglio, sulle sillabe anteriori di ciascun emistichio, e si fermava con compiacenza e insistenza sulla caratteristica chiusa di ciascun emistichio. Lì si pigliava terra, lì si trovava un compenso alla frequente prosaicità della parte anteriore. Veniva quindi naturale che su quei capisaldi del nuovo ritmo si accumulasse la cura dei versificatori, e la loro ricorrenza si rendesse più manifesta e tangibile con la ricorrenza di suoni in tutto o in parte simili. Tanto è ciò vero che, mentre nella poesia volgare, disciplinatosi meglio il ritmo della parte anteriore degli emistichii e del verso, soprattutto nei versi non brevissimi, la rima si riservò di regola alla chiusa del verso, nella ritmica latina è non meno importante la rima interna. Rima diciamo, e spesso tale è davvero, anche negli sdruccioli, e allacciata assai regolarmente, ma altrettanto spesso, e non di rado in un medesimo componimento, è rima imperfetta nelle consonanti o nella vocale atona, o è assonanza, o è consonanza atona, è ogni specie inqualificabile e accidentale di somiglianza sonora. Senza dire che, occorrendo, ogni consonanza è sospesa in certe poesie, là dove al poeta non se n'è pre-

sentata una. In quella varietà e libertà sconfinata da una parte, e in quel perfino eccesso di rima dall'altra, ci si sente l'uso ancora nascente e ancora conscio della intenzione che lo ha suscitato, e si vede più chiaramente a qual bisogno l'intenzione è dovuta. Il Du Meril (*Poésies popul. lat. antér. au douz. siècle*, Paris 1843, p. 76 sgg.) ha accennato anche alla musica come a una delle cause del nuovo fenomeno, ma io non voglio se non mettere in rilievo l'impulso meramente psicologico e il bisogno acustico, quale avrebbe operato pur sopra la poesia semplicemente recitata.

LA VERSIFICAZIONE DELLE ODI BARBARE *)

Investigando l'origine dei versi italiani toccai di fuga la poesia così detta barbara, solo per additare il rapporto in cui essa sta con la usuale versificazione italiana, e così illuminare anche di rimbalzo la genesi di questa. Di più non potevo, in una dissertazione così densa, trascorrente per tanta distesa di tempo e di spazio, rivolta a dimostrar una tesi storica, schiva di venire pur in apparenza a polemiche che semplicemente storiche non fossero. Ma qualche lettore si rammaricò che in cambio d'una breve nota non avessi scritta una lunga appendice, ed eccomi a sodisfar alla meglio un tal desiderio. Il quale ben si comprende come nascesse. Allorchè il volumetto delle Odi Barbare venne fuori, si scatenò un uragano di applausi, di malumori, di spiegazioni e apologie; vennero in più voga studii per

*) Dalla *Miscellanea di Studi critici* offerta ad Arturo Graf nel 1903.

l'Italia nuovi, si ritornò a cose dimenticate. La confusione fu grande, le sguaiataggini non poche; le questioni facilmente si spostarono, i propositi del Carducci non furono nemmen capiti a dovere. Molti dilettanti si provarono al bersaglio teorizzando, senza riuscire a dar nel segno, o non appieno; mentre i dotti dal canto loro sentenziarono più in privato che in pubblico, e spesso alla stordita. Nè tornava possibile che così non avvenisse. Ristretta ancora a pochi era una conoscenza non grossolana della metrica greca e latina, e la nozione delle dottrine e consuetudini di scuola della Germania in cotal materia. Rammento che ci consultavano come se fossimo de' maghi in possesso d'un segreto; e ci accadeva di dar responsi giusti in sè medesimi, resi pure opportuni dalla troppa innocenza altrui, ma che non arrivavano sempre al nodo della questione. Non ci arrivavano, sì perchè i quesiti ci venivan posti male o li frantendevamo, sì perchè ci mancava una cognizione precisa dei tentativi che più secoli prima del Carducci s'eran fatti in Italia, e sì finalmente e soprattutto perchè a rispondere a tono ci sarebbe bisognata un'idea chiara del come i versi italiani propriamente detti si fossero formati: e un'idea chiara non l'avevamo. Oggi parecchi l'hanno o son vicini ad averla, o almeno possono trovare un fulcro al loro ragionamento in quell'idea appunto che io ho propugnata con ardore, e nella quale ho una fede più che mai sicura. Vero è che il fascicoletto dello Zambaldi, che già ne dava un abbozzo, ebbe molto e meritato credito;

ma esso potea parere una troppo spiccia applicazione d'un principio troppo sistematico, atto a sedurre per un'illusoria semplicità. E con l'esposizione asciuttamente scolastica non persuadeva i più dei lettori, bisognosi d'esser convinti con una larga dimostrazione, che si estendesse a tutto il campo neolatino, e allegasse prove storiche, non solo schemi metrici; mentre insieme, pel continuo ricorrere alle notazioni musicali, sbalordiva o sgomentava coloro che in musica sono orecchianti od orecchiuti.

Sbollite le dispute, fatte più ardue e aspre dall'importuno inframettersi nella questione metrica le simpatie o antipatie per le qualità intrinseche della poesia del Carducci, abbandonata piuttosto che risoluta la controversia, quelle qualità intrinseche parvero risolverla in fatto, se non in diritto. Ma è naturale che all'occasione del mio lavoro si sia ridestata in taluno la smania d'una risoluzione anche teorica. La passione della polemica s'è quetata, ma il ricordo ne sopravvive; e v'è sempre un diletto particolare nel riandar le cose in cui è già finita la lotta e non è ancor cominciata la storia. Riandiamo dunque, ma con queste due riserve: che il penetrar nella sostanza del pensiero poetico, sia pure per meglio spiegare psicologicamente il perchè al poeta venisse in taglio la nuova forma, ed il come questa forma abbia reagito sulla sua poesia, non è il mio vero assunto; e che di far la storia e la critica di tutti quei dibattiti, riconoscendo la parte di ciascuno che vi entrò, nè io me la sento, nè altri me ne deve ascrivere in qualsivoglia mi-

sura il proposito. Nessuno quindi fiuti tra le mie righe o coperti giudizii estetici, d'apologia o di censura, od allusioni a scritti metrici altrui, che forse neppur vidi mai. Nè rileggo, se non incidentemente, quel che allora lessi, nè cerco quel che mi sfuggì: mi bastan le reminiscenze non del tutto svanite, e guardo direttamente al soggetto, limitato alla metrica. Se non facessi così, non avrei tempo e modo di trattarne.

I.

Quale agli occhi di molti parve che fosse l'ambizione del Carducci? Di far versi a piedi, non a sillabe; a quantità, non ad accento: di riprodurre insomma in lingua italiana i versi quantitativi delle lingue antiche, rompendola, almeno per alcun tempo, cogli usati versi italiani, regolati a sillabe ed accenti. I quali comunemente si credevano nati per generazione spontanea, non che per necessaria conseguenza della mutata struttura del volgare di fronte al latino. Ovvio era quindi obiettargli: ma il volgare non ha più la quantità, e come pretendete far versi quantitativi? Perchè abbandonate, sia pure provvisoriamente e per un dì più, la grande tradizione nazionale, arrisicandovi a un'impresa impossibile? Se i Tedeschi han potuto far buoni esametri e altre simili contraffazioni, gli è che nella lor lingua sillabe lunghe e brevi ci sono. Ma voi arrenerete, come già altri dal Rinascimento ai giorni nostri.

Or in tutto ciò v'erano esagerazioni parecchie. Non tutti i versi latini prescindono dal numero delle sillabe, chè il saffico, per esempio, e l'adonio, e gli alcaici, e il falecio, e gli asclepiadei, hanno oltre il resto il numero fisso delle sillabe; e, per non dir dei tetrametri giambici e trocaici, gli stessi trimetri giambici, malgrado l'elasticità di cui furon capaci, soprattutto in certi generi, si potevan però fare secondo un tipo più puro, più conforme allo schema teorico, di dodici sillabe invariabilmente [1]. Sicchè una delle obiezioni non valeva così per l'appunto contro gli alcaici e altri versi carducciani, come valeva e vale contro gli esametri, che in latino oscillavano fra le tredici e le diciassette sillabe, e contro i pentametri, che ciondolavano fra le dodici e le quattordici. Inoltre, non è esatto che la lingua tedesca, sebbene abbia vocali prolungate e una certa distinzione tra lunghe e brevi, sicchè in parole come *bahnen bähen Ehre eure* si possa ravvisare un trocheo, possegga proprio la quantità nel senso preciso che intendiamo del greco o del latino o del sànscrito.

Neppure è esatto che le lingue neolatine siano interamente prive di quantità. Spieghiamoci, la

[1] Dagli Alessandrini in poi venne sempre crescendo l'antipatia per le così dette soluzioni, di piedi bisillabi in trisillabi, sicchè si arrivò a poco a poco al trimetro costantemente dodecasillabo. Di qualche raro caso di falecio decasillabo, per surrogazione d'una sillaba lunga a due brevi, non mette conto di parlare.

quantità latina è andata perduta del tutto, e il fonologo soltanto ne riconosce la traccia indiretta nella differenza tra *puote* e *pone*, tra *fiero* e *feci*, *tossico* e *conosco*, *èsca* ed *ésca*, *gola* e *fumo*, *pero* e *miro*, *agosto* e *giusto*, *detto* e *scritto*, *misi* e *mise*, e così via all'infinito: ma ciò non vuol mica dire che le lingue romanze non possano avere una lor propria quantità, di carattere tutto fisiologico ed eufonico, scevra d'ogni legame storico con la quantità latina. Un bel capitolo sulla quantità romanza sta sulla fine del primo volume della Grammatica del Diez; ed in esso, se qualche idea fondamentale è discutibile, se qualche altra è addirittura da respingere (per quanto concerne gl'insegnamenti degli antichi grammatici provenzali io sono stato sempre del parere di Paul Meyer e di Milá y Fontanals, che vocali *larghe* e *strette* sian lì da intendere nel senso italiano e non di lunghe e brevi), se v'è una confessata perplessità su certi particolari ragguagli, c'è però nel tutto insieme una verità innegabile, colta dal grande filologo col solito suo garbo. In ispecie il francese ha a modo suo una quantità, e non ci vuol molta scienza per conoscere o intravedere che è lunga la vocale di *âge âme grâce mûr tête tâche pêcher fable héros* ecc., e breve quella di *courage madame face tache pécher table caprice* ecc. ecc. Notevole è la falange delle voci come *tremble trembler*, per la nasale lunga. È vero che molte parole restan dubbie, che se la sillaba perde l'accento quasi di regola s'abbrevia, che nella somma le brevi sono assai più che le lunghe, che basta la

collocazione diversa d'una parola nella proposizione per farle perdere la lunghezza della vocale, che l'accento oratorio può così avvalorare come sopprimere certe distinzioni, che la moda può molto; e che il grammatico più benemerito in questa faccenda, il vecchio Béza, ammoniva gli stranieri di guardarsi dalle esagerazioni, e come fosse minor male pronunziar tutto breve che correre il rischio d'allungare indebitamente. Ma a buon conto una quantità francese esiste, e lasciamo andare se sia poi tale da potervi fondar sù una versificazione quantitativa. Per ciò che riguarda l'italiano, il Diez insegnerebbe che riesca un po' più lunga la vocale accentata in sillaba aperta (*rita pero*) che non quella in posizione (*ritto cerro, rista gente....*), e che la vocal finale accentata (*amò*) sia breve, com'è pure in ispagnuolo.

Convien indugiarsi qui un poco. Che vi sia una differenza di quantità fra l'*i* di *rita* e quel di *ritto* o *rista*, molti Italiani stenteranno a capacitarsene, o, se mai, la dovran trovare quasi impercettibile. I Meridionali, sì, non potranno negare che nelle voci piane (*muro amore*) pronunziano con molto strascico la vocale accentata; di che però i Toscani li deridono. Minore strascico soglion fare se la vocale è in posizione, come in *porta cesta carro passo* e simili. Omettiamo di discendere a casi speciali di certi dialetti, come per esempio dove il vernacolo di Napoli dice *aaa casa* per *a la casa*. Vi si ha addirittura una somma di tre more, il *pluta* della grammatica indiana, anzichè la doppia mora che di solito si ascrive alla lunga greco-latina. E forse

lo stesso è a dir di *muro*, *amore*, e gli altri casi simili, in certi vernacoli o su certe bocche o in certi momenti. Ma anche qui, a prescinder che si tratta di fenomeni regionali, han luogo gran differenze da paese a paese, da individuo a individuo, da un posto a un altro che la parola abbia nella frase. Fondar su ciò una poesia metrica tornerebbe assurdo anche per il solo Mezzogiorno [1]. Fondarla toscanamente sulla sottil differenza, che si volle ravvisare tra *rita* e *ritto* e simili, sarebbe cosa anche in un altro senso assurda, poichè al poeta occorre, caso mai, la quantità della sillaba, non della vocale presa in sè: e la prima sillaba di *ritto rista*, pur contenendo una vocale breve, sarebbe lunga, per posizione, non meno che la prima sillaba di *rita*, se davvero questa avesse un *i* meritevole di esser qualificato per lungo [2]. Insomma codesta via non mena a niente; ma io mi ci dovevo affacciare

---

1) Il discorso si potrebbe estendere in ugual modo ad altre regioni, come, puta caso, la lombarda; dove la finale di *Milan*, *felicità* e simili, suol esser talora strascicata in un modo strano, il quale importa non solo un tempo lunghissimo, ma una specie di modulazione sgraziata. Il Parodi ha ora trattato di proposito le lunghe del genovese.

2) Piuttosto può dirsi, pare, che ogni sillaba accentata, se è la terzultima o la penultima della parola, riesca un po' più lunga delle altre sillabe; e che la sillaba finale accentata sia di per sè breve, o risulti lunga solamente quando la parola è saldata, come nel discorso di continuo accade (p. es. *amò ffortemente*), con la parola successiva. Ma di tutto ciò avremo a riparlare più oltre.

per iscrupolo d'esattezza, e per riconoscere che la sapienza filologica oppostasi al Carducci non era perfetta, poichè mostrava d'ignorare quel che la filologia romanza aveva indagato sulla quantità di nuovo genere che pur è o pare che sia nelle lingue nuove. Quando si fa il dottore addosso a qualcuno, bisogna che la dottrina sia completa.

E non basta. Oltre la quantità novellina, le lingue romanze hanno una quantità veramente ereditata dal latino: e di una eredità inalienabile, poichè ha un fondamento fisiologico, e si è anzi accresciuta per ulteriori acquisti. In parte ne ho già toccato or ora di sbieco. Voglio dire della quantità di posizione, oltrechè poi di quella dei dittonghi e delle crasi. A spiegarci subito con qualche esempio, la prima sillaba di *cerro*, e la prima e seconda di *percosso*, è lunga per posizione nè più nè meno di quel che era nelle rispondenti voci latine. E del pari lungo è rimasto per essenza sua il dittongo di *neutro Europa lauro aurora cui* e sim.: come lungo è, quando conta per una sillaba nel verso, cioè normalmente entro il verso, il dittongo di nuova formazione che abbiamo in *noi poi dai mai sei, feudo laido, tai bei quei figliuoi* e simiglianti. S'aggiungano tutti i casi in cui la sinizesi possa fare una sola sillaba di due vocali attigue o divenute attigue, come in *Eolo Enea faccia, mio tuo*, e va dicendo. Non metto in campo i dittonghi *ie* e *uo*, sia di nuova schiusa e non suscettibili di dieresi, come quel di *fiero primiero buono*, sia risultati da crasi e suscettibili di dieresi, come quel d'*oriente paziente*

quieto tenuità: giacchè costì l' *i* e l' *u* sono ormai vere consonanti (*j*, *w* inglese), non meno che in *juta quasi distinguo tacqui guerra*, epperò, come tutte le consonanti che precedono la vocale, non devono influire sulla quantità della sillaba. Lo stesso dicasi di altri apparenti dittonghi, come in *chiaro ghiaccio piano pieno biasimo fiato* [1]).

Per tornar un momento alla quantità di posizione, la filologia del secolo XIX ha finito col ricuperare l'autentico e sano concetto degli antichi, i quali la riponevano nella sillaba, non nella vocale, che per conto suo poteva poi essere naturalmente breve come in s e p t e m (ἑπτά) o lunga come in n o s c o (γιγνώσκω). Anche il senso originario del termine « posizione » fu ripescato: con esso intendevano dire « convenzione », contrapposto a « natura », come quando noi contrapponiamo il « diritto positivo » al « naturale ». Solo sull'alba del medio evo si cominciò a frantendere, e a veder nel termine « posizione » il significato di « postura », cioè situazione della vocale innanzi a un gruppo di consonanti o a consonante doppia; il qual malinteso agevolò l'erronea percezione che proprio la vocale divenisse lunga, per trovarsi « situata » a quel modo. Sennonchè un malinteso o, meglio, un'iperbole, era stata pur quella dei tempi classici, di qualificar come « convenzionale » la lunghezza della sillaba in tal condizione. Poichè il vero è che siffatta lunghezza è tanto na-

---

1) Pei quali ora ci riferiamo a quanto se n'è detto in questo volume a proposito della dieresi.

turale quanto quella della vocale lunga per natura, e risulta dal doversi sommare col tempuscolo preso dalla vocale anche quello richiesto dal proferimento della consonante che le si addossa: come si vede, poniamo, in val-de di fronte a va-li-dus e in cŭr-rus fĭs-sus e sim. Par che il conto non torni pei casi come gutta, che solo per simbolismo ortografico e non per realtà fonica si partisce in gut-ta: ma torna lo stesso, giacchè sillabando gu-tta *go-tta* si sente che la prima sillaba non è tranquilla come quella di gula *gola*, ma vi si addossa la preparazione di quel suono che poi esplode con la seconda sillaba. La convenzionalità della cosa consistè dunque soltanto in ciò, che nel verso si calcolarono come perfettamente identici il peso o il tempo di sillabe quali son le sillabe iniziali di no-tus nōs-co hŏs-pes, mentre le loro lunghezze han qualche divario tra sè. Ma tanto è vero che la lunghezza di posizione non fu un capriccio o artificio dei poeti, che essa ha sull'accento latino la stessissima efficacia della lunghezza per natura: come riusciva intollerabile fare sdrucciolo amicus, così il fare sdrucciolo acerbus. L'italiano (a tacer qui delle altre lingue neolatine per non portar la lunghezza anche nel mio discorso) serba la medesima intolleranza; chè, salvo pochissime eccezioni più o meno spiegabili, come *Taranto mandorlo Àlbizzi*, o involontarie e sui generis come *leggerlo leggerando* e sim., non si sognerebbe mai di favorire un tipo accentuale come *àcerbo*. Di tutto ciò ho minutamente esposto la storia e la teorica in una dissertazione

che diedi alla Miscellanea Caix-Canello, e il ciel mi guardi dal volerla ripetere [1]).

Codesto riassunto m' è servito per venir a concludere come ai critici del Carducci, neganti ogni distinzione quantitativa alle sillabe italiane, si sarebbero potute imporre molte restrizioni. Volete trochei? — si poteva dire — ebbene pigliate: *carne certo mensa passo vista tempio bello brutto figlio degno pesce Euro lauro causa daino laido*, e via e via e via. Astraggo per ora dall' accento, e solo considero che una vocale semplice, fuor di posizione e non accentata, è evidentemente breve; sicchè la seconda sillaba di *carne* è così indiscutibilmente breve come di certo è lunga la prima. E altresì sottintendo, in ciò che segue, che alle voci in consonante ne tenga dietro un' altra che per consonante cominci. — Volete giambi? *volar patir omai capei*, e così via. Spondei? *portan valgon passan*, e, se non si dà importanza alla sede dell' accento, *portar causar augel augei....* Dattili? *dattilo dattero timpano tempera leggere semplice pendolo portano por-*

---

1) V' è ora in un opuscolo di M. PORENA (*Note di lingua e di stile*, Napoli 1908) un capitoletto circa le sillabe brevi e lunghe nella poesia italiana, il quale schiarisce che cosa sia la quantità di posizione musicalmente considerata. Lo schiarimento, interessante ed efficace per sè stesso e nelle sue applicazioni all' armonia poetica, non è in contradizione con quel che io ho esposto dal punto di vista e coi termini, non della musica, ma della grammatica. Il capitoletto m' ha giovato anche per rettificare qua e là il mio discorso circa la natura dell' accento italiano.

talo passero augure Eupoli; e vi fo grazia del resto. Che vi disperiate forse per gli anapesti? *riderem morirai patiran*.... Pegli anfibrachi? *codardo vederlo vedesti*... Pegli antimacri? *irritai, oscurar*.... Ditrochei son *passerotto canteranno Margherita* ecc. Dipodie giambiche *risorgerai ritorneran* ecc. Se vi salta il ticchio che vi si avventi contro anche qualche molosso, eccoci: *ammainar incolpar affrettan*. Combinazioni e alternanze di lunghe e brevi sono dunque possibili pur in lingua italiana. E mi son ristretto alle parole isolate, trascurando la gran serie dei piedi che si possono ottenere con combinazioni di parole, come p. es. dicendo *porta la carne* o *porta cipolle* si ha un dattilo più un trocheo.

Pigliamo due versi di Dante:

> Ed ei s'ergea col petto e colla fronte,
> Come avesse lo inferno in gran dispitto.

Son tutte sillabe lunghe, tranne l'*ed*, il *la* di *colla*, il *te* di *fronte*, le due sillabe che aprono il secondo verso (*com'a*), la sillaba finale di *avesse* e di *dispitto*. Pigliamone altri due:

> Come ne' plenilunïi sereni
> Trivïa ride tra le ninfe eterne.

Qui, se si prescinde dalle sillabe che son lunghe unicamente perchè accentate (*co lu re*....), son tutte brevi, eccetto la prima di *ninfe* e la seconda di *eterne*, ed eccetto pure la seconda di *come* e il *tra*, se Dante pronunziò a modo del toscano odierno, cioè *tralle* e *come nne'* (cfr. *comecchè*). E certo, nel-

l'opposto effetto estetico che le due coppie di versi producono, v'entra per molto, là l'abbondanza delle lunghe, qua delle brevi; oltre, s'intende, l'asprezza là dei quattro erre complicati e di altre consonanti, e qua le due dieresi dolcissime [1]. Nella solita nostra poesia cotali lunghe e brevi non son che mezzi di stile e d'armonia imitativa (prendendo questa anche in un senso più sottile dell'ordinario), non già elementi che sian calcolati per la struttura del verso: ma alla fin fine lunghe e brevi ci sono, e l'idea di fondarci sopra un metodo di versificazione non è assurda, in teoria almeno. Si sarà intanto notato che ho proseguito a prescinder dall'accento, e che d'altra parte ho considerato come lunghe per posizione quelle voci monosillabe, o quelle sillabe finali di parola, che toscanamente fan raddoppiare la consonante iniziale della parola seguente, quali sono *e, a, è* ecc., *come* ecc., *amò, bontà*, e tutte le voci tronche in vocale. In *amò lui* l'iniziale del pronome, benchè ciò non apparisca dall'ortografia moderna, è doppia nè più nè meno che in *amollo*, dove la cosa è manifesta anche all'occhio. Così è che nel primo verso di Dante ho dovuto considerare come lunga per posizione anche l'*e* di *e colla*. Orbene, con una tal prosodia, tutt'altro che fittizia, potremmo mettere insieme, per esempio, un esametro come

A noi tosto recandosi con rilucenti facelle.

---

[1] Osservazioni consimili sono ora in un altro capitolo dell'opuscolo del Porena, relativamente al coro del Carmagnola.

ovvero, se si vuol la cesura,

A noi tosto farai portar rilucenti facelle,

che nulla avrebber da invidiare, per ciò che concerne la quantità, al più esemplare verso di Virgilio.

II.

Fu questa la via per cui suppergiù si mise il Tolomei e fece una scuola. E fece pure un bel fiasco. Aveva egli grande acume grammaticale, così da precorrere in più cose la moderna glottologia romanza, ma gli mancava l'ingegno poetico. Correndo appresso alla fantasima d'una nuova poesia toscana, sprecò il tempo; e subordinando a quella il suo lavorìo di grammatico, lo traviò spesso, e tanto lo rallentò che finì con esser lui vittima d'una specie di plagio da parte di Celso Cittadini [1]). Per poeta il Tolomei era troppo unicamente filologo, per filologo ebbe troppo il capo alla poesia. Nelle norme prosodiche da lui fermate ve n'è alcune giuste, che la filologia moderna gli ruberebbe se già non le trovasse sulla propria via; sennonchè non solo aberrò qua e là pure nella specificazione delle norme giuste, ma ne strologò altre o ingenue o arbitrarie o capricciose. Dato poi e non concesso che le fosser tutte ragionevoli, non sarebbe stato ragionevole lo

---

1) Cfr. Sensi nell'*Archivio glottologico*, XII, 441 sgg., e nella *Rassegna bibliografica d. l. i.*, I, 152 sgg.; e il mio articoletto, ib. 46 sgg.

sperare che si potesse seguirle appuntino, senza distrarsi, nè, quel che è più, che con una tal bilancina alle mani si giungesse a fare vera poesia. Una casistica a quel modo può rallegrare, se mai, l'acume del filologo, non già incanalare la vena del poeta: il quale ha bisogno d'una norma istintiva, pur se ha l'arte di rifarcisi all'occorrenza per riflessione, e se pur bada altresì a norme secondarie più consapevoli e compassate. Difatto, tra i seguaci del Tolomei fallirono dal più al meno anche coloro che possedevano un tantino più di sentimento poetico. E fallarono tutti, non di rado, nel praticar le pretese norme, come fallò talvolta lui nel ragionarne gli esempii [1]). Rimaneva impigliato nella ragna da sè medesimo fabbricata [2]).

---

[1]) Si guardi nel volume del Carducci, *La poesia barbara nei secoli XV e XVI*, in ispecie a p. 419, 424, 435.

[2]) Ho voluto, in parentesi, veder di raccogliervi qualcosa per la grammatica storica, ed ecco la piccola messe. Dalla teoria e dalla pratica della scuola risulta che dopo le voci *come* e *dove* non pronunziavano doppia la consonante iniziale della parola seguente: quando fanno valer per lunga la seconda sillaba di *come*, non è per posizione, ma per cesura. Il Tolomei avvertiva che in Toscana poteva variare da luogo a luogo la pronunzia dell'articolo dopo il monosillabo capace di produrre raddoppiamento, e quindi fosse del pari toscano *da le, tra le* ecc., come *dalle tralle* ecc.; sicchè il poeta potesse scegliere. Pronunziavan *rola* con *o* stretto; e *zoccolo* con la zeta sorda. Inesplicabile mi riuscì ch'egli attribuisse all'articolo nei gruppi *l'alma, l'ore*, la capacità di allungare o no per posizione la sillaba precedente, come se in qualche luogo di Toscana l'articolo suonasse da sè *llo lla* com'a Napoli; ma me lo sono

Nè mi ci vo' impigliar io, ma devo pur richiamare qualcosa. Della licenza latina, che nella cesura dell'arsi la sillaba breve conti per lunga, ne faceva una regola fissa. Contava poi *quei, cui, via* e sim., come una sillaba breve, fuorchè in fin di verso o in cesura, e salvo altre eccezioni per le quali rimandava ai suoi futuri Dialogi. In voci come *lauro* scioglieva per norma il dittongo in due brevi, quando invece costì la dieresi è anomala e appena tollerabile. Computando come una lunga *buoi* e sim., vi contava all'occorrenza una lunga seguita da una breve. E attribuiva importanza, per la quantità, ai gruppi di consonanti che precedono la vocale, come in *grido, crudele, spirito, adom-bra!* Mentre viceversa la vocale isolata gli pareva rimanesse sol per questo abbreviata; cosicchè, poniamo, fosse breve l'iniziale di *era*, e antibia quella di *erari*, quantunque secondo lui *era* sarebbe stato lungo per natura sol perchè ha l'*e* aperta. E codesta era la sua maggior ubbìa: che fosse lungo l'*o* e l'*e* aperto, ch'ei chiamava « grande », breve l'*o* ed *e* chiuso o « picciolo » ; sicchè *core posa bene* fosser trochei, e *pone vero* pirrichii; e così *pòsati* dattilo, *posero* tribraco. E *credesi* avrebbe avuto la prima breve, stante la vocale stretta, se per il

---

spiegato quando il 1908 a Montepulciano ho davvero udito una tal pronunzia dell'articolo, la quale certo non sarà estranea ad altri luoghi vicini. Il Tolomei ci attesta pure proferirsi lunga la vocale di *deh oh ah*, e non venirne raddoppiata la consonante iniziale della parola seguente.

gruppo di consonanti iniziale non fosse divenuto ancipite! Che garbuglio! Ancipiti reputava poi le altre tre vocali, se accentate; quindi potersi adoprare così per breve come per lunga la prima sillaba di *caro, vile, luce, simile* [1]). Breve invece, benchè sarebbe stata di sua natura ancipite, l'iniziale di *umile*, sol perchè spoglia di consonanti; e lunga la prima sillaba di *spirito*, malgrado la vocale ancipite, sol perchè questa v'è preceduta da un tal gruppo di consonanti! Curiose chimere; ma quando ripenso che gl'insegnamenti dei grammatici provenzali poteron sulle prime suscitare nel Diez il sospetto che coloro dessero per lunghe le vocali larghe e per brevi le strette, mi vien da chiedermi se il paradosso del Tolomei non fosse per avventura collegato a un traviamento simile della tradizione provenzalesca in Italia, o non mettesse capo a una comune fonte d'errore, quasi strascico di equivoci medievali circa la terminologia dei grammatici latini. Per un uomo sì dotto è più legittimo supporre questo che non un mero capriccio. Checchè sia di ciò, egli poi teneva che *core*, anche troncato in *cor*, avanti a parola cominciante per vocale restasse lungo per natura; come restasse breve *ver*

1) Codesto concetto, per quanto strano in sè, era pure una conseguenza del falso principio che la larghezza della vocale equivalga a lunghezza, e la strettezza a brevità. Ne discendeva logicamente che le vocali *a*, *i*, *u*, non potendosi suddividere in larghe e strette, non si potessero suddistinguere in lunghe e brevi, e quindi fossero adoperabili come lunghe e come brevi, ossia ancipiti.

(*vero*), e ancipite *vil*, e via dicendo. Faceva però netta distinzione tra le voci bisillabe e le trisillabe, ed in queste poneva sempre lunga, anche se stretta, la vocale accentata parossitona: quindi in *valore, parere*, la sillaba di mezzo era lunga senz'altro. E così pure in *natio*, ma con la riserva che in mezzo al verso il vocabolo divenisse bisillabo (*na-tio*) con la seconda lunga, sicchè costituisse un giambo. Per *aita* prende abbaglio, ponendovi l'*i* breve ed esemplificando ciò con un pentametro ove in effetto conta per lungo: a p. 432 del citato libro del Carducci. I trisillabi sdruccioli invece li trattava come i bisillabi, per ciò che riguarda la quantità della vocale accentata, secondo che s'è già visto in *pòsati* e *pósero*. Nei quadrisillabi piani trova due accenti, *válòróso*, e tratta la sillaba iniziale come ancipite, qual secondo le sue regole sarebbe in *vale*. Ecco scanditi due versi. In

Ella per antiquo sentier, per ruvido calle,

ella per è un dattilo, con la prima lunga per posizione, la seconda breve per natura, la terza perchè è particella, che non s'allunga se non per posizione. *Antí* è spondeo, ove la seconda è lunga perchè penultima accentata d'un trisillabo. *Quo sen* spondeo, con la prima, di natura breve, fatta lunga dalla cesura. *Tier per* spondeo, tutto per posizione. *Ruvido* dattilo, perchè l'*u* accentato, preceduto da vocal semplice, è ancipite, e si può far lungo. Nel pentametro

Allor l'istessa Venere, non simile,

i primi due piedi spondei per posizione, *sa* fatto lungo per la cesura; *Venere* dattilo, con la prima vocale lunga perchè aperta; *non simi* dattilo, col *si* computato breve, poichè l'*i* accentato è ancipite. Misericordia! *Venere* e *simile* trattati diversamente!

I nostri lettori ne avranno abbastanza, ma a noi conveniva mettere in rilievo che in cotal sistema tolemaico di prosodia l'accento non è considerato come causa costante di lunghezza della vocale, o di convenzionale pariticazione d'ogni vocal accentata a vocale lunga. Certi effetti per la quantità gli sono attribuiti, ma condizionati, spesso volubili, spesso indiretti. Inoltre, il maestro fe' conto come se il verso latino risultasse sol dalla successione di sillabe lunghe o brevi, non già anche dalla postura delle arsi, quasi che, poniamo, l'essenza dello spondeo stia tutta nelle due lunghe, non anche nell'avere, come il dattilo, l'arsi sulla prima sillaba. Noto la cosa, senza pretender di dire s'egli avesse ragione o torto. Non solo non pensò di ricorrere all'espediente, oggi proprio degli esametri e degli altri versi metrici tedeschi, di far cadere l'accento dove il latino aveva l'arsi, ma ne rifuggì, statuendo che nella cesura non s'avesse a far mai capitare una sillaba accentata. L'esametro che abbiamo allegato dianzi, se invece di cominciare *Ella per antiquo,* avesse cominciato *Ella per ascoltar,* ei l'avrebbe biasimato. Tutto per lui doveva esser quantità, nient'altro che quantità; e l'accento non c'entrava se non per ciò che in certi

tipi di parole e in certi casi contribuiva più o meno a determinare la quantità.

III.

Ancor più ingenuo e molto più spiccio fu il campano Minturno, sebbene non vi si riscaldasse, rimettendosene, con molta deferenza, a quanto sarebbe per insegnare il Tolomei: « di grandissima « dottrina, e di sommo ingegno, e di raro giudicio ». Della nuova arte « egli ben diede al mondo, già « sono molti anni, assaggio: ma non parve, che 'l « volgo ben l'assaggiasse ». Gli è che tra le sottigliezze del monsignore sanese e la disinvoltura del vescovo di Ugento, chi aveva ragione era proprio il volgo. Sul relativo luogo dell'*Arte poetica* già richiamò l'attenzione il Bonghi [1]. Il criterio

---

[1] Trascrivo il brano che è a p. 109 dell'edizione del 1563: « A' piedi che Iambi si chiamano, simili farei due syllabe: nel « mezzo delle quali sia niuna consonante. Come sarebbe a dire, « Io, Suo, Lui: o non più d'una: purchè la prima syllaba « sia breve: come sarebbe Amo, Fede, Rosa. E tutte quelle « particelle di due syllabe, che nella Greca, o nella Latina fa- « vella, dalla quale elle si derivano, lunga non hanno la prima. « Agli Spondei due syllabe lunghe. Chiamo lunga syllaba quella « cui seguono due consonanti: come vedete nelle prime syllabe « di queste voci Fronde, Canto: o che nell'origine sua lunga « si trova quali sono le prime in queste Dono, Caro; percioc- « chè nel Latino, onde elle vengono, sono pur lunghe: et ogni « syllaba innanzi all'ultima, s'havrà l'accento, sarà da noi « nelle voci di più syllabe lunga reputata: qual'è in queste « voci Ardeva, Signore, Sedere. A' Trochei due syllabe, delle

del Minturno suppergiù si riduceva a tener lunga ogni sillaba di posizione, e lunga ogni vocale che tal fosse nella parola greca o latina donde l'italiana derivasse. Considerava dunque come trochei *legge finge vista, pone scrive cara diva,* e notava che i trochei abbondano. Considerava come dattili *candido pessimo, scrivere lucido.* Come anapesto *validi!* Come tribraco (« choreo ») *varia.* Pei giambi veniva il guaio, ma egli s'attaccava a parole con la vocale in iato, come *suo lui io,* o che in latino avessero la prima breve, come *amo fede rosa.* Spondei gli parevano invece *fronde canto, dono caro.* Anche a menargli buono quel che concerne le sillabe non finali, per queste ultime la perplessità sua è grande,

---

« quali sia lunga la prima; e brieve la seconda: quali sono « queste, Legge, finge, vista, pone, scrive, cara, diva. Brieve « syllaba innanzi all'ultima dico quella, innanzi alla quale « un'altra ha l'accento: qual'è in queste particelle, Scrivere, « lucido, candido, pessimo. E dell'ultime syllabe, qualunque « in Latino, o pur in Greco, ond'ha origine, è brieve: siccome « in quelle voci, Fondo, parto, dono, lieto, caro, pena, pianto, « lutto, dolore, colore, fiore. Laonde in questa nostra favella « più abbondano i Trochei, che qualsivoglia altra maniera di « piedi. Al Dattilo qual voce assomigliaremmo? qual altra, se « non quella, ch' essendo di tre syllabe ha l'accento nella pri- « ma, la qual non sia brieve: quali son le sopradette Scrivere, « lucido, candido, pessimo. E tutte tre syllabe, delle quali es- « sendo lunga la prima le due seguenti saran brevi, faranno « tal piede. Qual sarebbe a dire, il bene, cuor mio. Anapesto « diremo il piè di altrettante syllabe: delle quali brieve sia « così la prima, come la seconda, e l'ultima lunga: qual'è « Validi. Choreo similmente il piè d'altrettante syllabe; ma « tutte brevi; qual'è Varia ».

e un criterio, buono o cattivo, non si afferra. Dal preteso anapesto *validi*, dallo spondeo *fronde*, dal giambo *amo* o *fede*, si direbbe ch'ei s'attenga alla quantità della finale latina; ma a che s'attiene quando dà per giambo *rosa* o per trocheo *cara*, e dopo registrato *dono* e *caro* tra gli spondei, poco più giù gl'imbranca tra le parole con la finale breve? Si direbbe quasi che dove tocca degli spondei egli non pretenda di dar parole che formino di per sè uno spondeo, ma tali che, per la lor prima sillaba lunga, possan fornire allo spondeo la seconda delle lunghe ond'esso ha bisogno. Se così è, questa parte del suo discorso stona con tutto il resto, dove per necessità le parole che arreca come esempii dànno intiero il piede, anzi in effetto parola e piede coincidono interamente. Chi pei giambi parla di *amo*, pei trochei di *finge*, e così via, non può sfuggire tale coincidenza. Il vero è che in un cenno fugace ei si permise di non essere in ogni cosa esplicito ai lettori, magari nemmeno a sè stesso. E tanto si specchiava nel latino, che non solo avrebbe ingoiato dattili come *il bene, cuor mio*, ma dimenticava che non tutte le parole italiane son d'origine latina o greca, o non lo sono in modo evidente, cosicchè a non volerle escludere tutte dalla poesia, cioè a non volersi assumere un'impresa impossibile, sarebbe stato necessario escogitar norme prosodiche anche pei germanismi, pegli arabismi e per tutte le parole che in fondo bensì son latine o greche, ma furono elaborate in tal modo dal volgare che non si riscontrano tali e quali in latino o greco,

com'è il caso di *coraggio bestemmia* e via via all'infinito!

In verità che quando vediamo il Tolomei adoperarsi a spaccare il capello almanaccando un divario di quantità tra *Venere* e *simile*, ad onta d'ogni realtà presente e in barba allo stesso latino (Vĕnus, sĭmilis), e quando il Minturno, facendo conto che persista in italiano la differenza latina tra *rosa* e *cara*, tra *validi* e *varia*, par come un uomo divenuto calvo che pretenda mostrar la sua disperazione strappandosi i capelli che non ha più, non sappiamo chi dei due sia peggio rimbambito. Ma ingiusti ancor più saremmo noi, se non ci mettessimo nei panni, o ne' *piedi*, di quella brava gente. Tra il risorgere e il rifiorire della coltura antica; con la lingua latina che in un certo senso era tuttora una lingua viva, nella prosa e nella poesia, per l'Italia e per tutta l'Europa colta, non che per le nazioni latine; con quella lingua che seguitava ad essere, come nel medio evo, ma ormai con più sincere fattezze, una favella internazionale o universale, che però per l'Italia era pure una gloria domestica, e causa e titolo di novella preminenza in Europa; con una specie di rimorso che provavano a sguazzar nella lingua volgare, che quasi tutti ritenevan derivata da corruzione e imbarbarimento, e nella poesia volgare, che ricordava loro una specie di sottomissione alla Provenza, e ai loro occhi appariva quasi come ai nostri la poesia vernacola, salvo le proporzioni enormemente più grandiose: è naturale che sentissero la smania di rac-

costare la lingua e la poesia volgare alla lingua e poesia latina, e la velleità di romperla in certo modo con quel medio evo linguistico e poetico che era la poesia rimata, nè quindi s'accorgessero abbastanza delle puerilità a cui trascorrevano, e che il loro sforzo era un arrampicarsi sugli specchi. Ma la forza delle cose potè più delle loro velleità e smanie, e spazzò presto quelle prosodie posticce, che facevan loro « gelar le vene » assai più veramente che non facessero, come pretendevano, gli occhi della donna amata e cantata. Cantata con le dita e col naso in continua fatica, per computar le sillabe lunghe e le brevi!

IV.

Lasciamo un pochino l'Italia: non per la Francia, i cui balbettamenti metrici del Cinquecento, con la lor piccola ripresa nel Settecento, non furon sostanzialmente diversi dai nostri; nè per l'Inghilterra, che nel Rinascimento procedè come l'Italia e la Francia, e quando poi nel secolo XIX ripigliò il tentativo, non lo fece che sull'esempio e col metodo della Germania. Ne toccò abbastanza il Chiarini nel suo buon lavoro [1]). Volgiamoci alla sola Germania; non per quel poco che vi si tentò nel secolo XVI, conformemente agli altri paesi, ma per la grande fioritura e il nuovo metodo del XVIII, l'una

---

1) Cfr. per la Francia il già citato libro del Tobler a p. 4-7 dell'edizione tedesca del 1903, e 5-8 della traduzion francese.

e l'altro continuati con tanta insistenza nel XIX. Quivi è la vera novità nella riproduzione dei metri antichi; lì il tentativo fortunato, entro certi limiti ammesso comunemente, e la felice riuscita in cospicue opere poetiche. Dopo il Gottsched (1730), vennero il Klopstock, il Kleist, il Vosz, il Goethe, lo Schiller, il Platen, l'Hamerling; a tacer d'altri minori, e di tutta la gazzarra dei traduttori d'Orazio e degli altri antichi « nello stesso metro degli originali ». Checchè mormorino, non senza ragione, i più reputati maestri di metrica come il Westphal, Lucian Müller, il Wilamowitz, quando una versificazione è raccomandata ad opere come il *Messia*, l'*Ermanno e Dorotea*, e la traduzione di Omero del Vosz, bisogna striderci.

Il Carducci fu stuzzicato anche dal grande esempio germanico, buttato com'ei s'era a tradurre e a studiare i poeti stranieri; e fu insieme, nè ciò sembri contradizione, confortato dallo stesso disastro del Tolomei, ch'egli certamente aveva ben meditato, da critico espertissimo della nostra storia letteraria. Così, operarono sopra lui ad un tempo una spinta positiva ed una negativa. Troppo manifesto tornava che il Tolomei e i suoi avevan fallito per mancanza di spiriti poetici, e per la pedantesca prosodia che si foggiarono: troppo seducente era il richiamo di grandi poeti stranieri, riusciti perchè poeti davvero, e perchè aveano saputo mettersi per un sentiero prosodico più confacente alla loro lingua; troppo bello sarebbe stato poter finalmente dire che anche in Italia, nella classica terra d'Ita-

lia, si potessero contraffare con vera poesia, non con ridicoli conati, i metri classici. S'aggiunge che al Carducci, gran lettore di poeti latini, avverso alla fluidità della poesia romantica, dedito a restaurare il neoclassicismo foscoliano, doveva tanto più sorridere il pensiero di suggellar quella restaurazione con un ritorno ai classici, fin dove si potesse, altresì nelle forme esterne. Ma in quest'ordine di considerazioni ho detto che non voglio addentrarmi, e mi ritiro nei confini che mi son tracciati.

Il criterio dei poeti tedeschi fu di abbandonare, in massima, la quantità, e ricalcare i versi antichi quali suonano nel modo che essi li leggono, diversamente da noi, cioè ad arsi e tesi; ricalcarli col far capitare sillabe tedesche accentate dovunque nel verso antico càpita l'arsi, e sillabe atone o di debole accento dovunque cade la tesi. E si badi che anche nei versi antichi l'arsi la fan sentire col pronunziar accentata la sillaba che è in arsi, a costo, ove bisogni, di spostare l'accento della parola dalla sua solita sede; riducendo, poniamo, un pedem a pedém. In qual tempo presero in Germania a legger a quella maniera i versi latini e greci, non so nè so che si sappia. Certo è una tradizione scolastica non recente, e facilmente si capisce come una tal norma si sia prima o poi stabilita in un tal paese. Chi recita

árma virúmque canó Troiáe qui prímus ab óris

mostra uno scrupolo sapiente, di far sentire le arsi, di riprodurre alla meglio la recitazione antica, e

viene a scandire il verso nel leggerlo: ciò s'addice bene a una nazione dotta, che ha finito col primeggiar tanto nella scienza dell'antichità. D'altra parte, siccome con una simile lettura si ha da manomettere spesso l'accento della parola, così la rassegnazione a cotale scempio è più facile in una gente a cui la favella del Lazio non è nativa, che non sarebbe fra noi ai quali il latino è cosa domestica, e che abituati a dire nella nostra stessa lingua *piede, caro, profugo*, ci sentiamo urtati quante volte ci s'impone nel verso un pedém, caró, profugús, e mille altre stonature simili. Tant'è ciò vero, che il leggere all'uso tedesco i versi greci ci ripugna meno; perchè rispetto al greco ci troviamo suppergiù nella condizione in cui il tedesco sta di fronte anche al latino. Pronunziar talvolta *búle* (βουλή) in Omero mentre diciam sempre *bulé* in Senofonte e nella grammatica, ci secca pure, ma non ci accora come a recitar profugús. Per questo, molti di noi nella scuola preferiam rassegnarci a un'incoerenza, e leggiamo al modo nostrano i versi latini, avvertendo bensì che di sicuro non fu esso il modo degli antichi, e i versi greci li snoccioliamo alla tedesca, chè sennò non san di nulla: perciò che il divario tra l'accento grammaticale e l'arsi è più frequente in greco e l'accento ci costringerebbe a chiudere spesso un esametro con un *bulé* o con un *étheken*. Orrore!

Comunque siasi, la nobile consuetudine tedesca riproduce ella in tutto la recitazione antica? Sarebbe audace il rispondere di sì. Se dall'Averno

Virgiliano o dall'Ade omerico si riaffacciasse al mondo un antico, in una scuola germanica o germanizzante resterebbe forse poco meno strabiliato che in una scuola nostrana. Lasciamo stare le degenerazioni e i barbarismi nella pronunzia delle singole consonanti e vocali, e lasciamo anche stare la trascuranza della quantità naturale delle vocali che pur fu parte essenzialissima della lingua e del verso; ma la rovina dell'accento in certe parole per amor dell'arsi gli dovrebbe probabilmente parer una stranezza. Dicono che l'accento antico fosse diverso dal nostro. Questo consiste nel proferir con più forza delle altre la sillaba accentata, quello stava nel proferirla con un tono più alto. Questo importa un maggiore sforzo muscolare, e una maggiore ampiezza delle vibrazioni sonore; quello implicava un'altra disposizione delle corde vocali, e una maggiore rapidità e numero di vibrazioni. Questo è d'intensità, quello di acutezza. Per intenderci alla buona, mettiamoci avanti a un pianoforte, e tocchiamo tre volte il *do*, con più violenza la prima volta: ecco una parola come *popolo*. Tocchiamo una volta il *re* o il *mi* e due il *do:* ecco una parola come populus. L'accento antico era melodico, era canto: di lì il suo nome di « accento », traduzion fedele del nome greco « prosodia ». Il quale ultimo ha poi finito col degenerare nel significato, venendo a indicare la quantità delle sillabe; come del resto anche il nome « accento » finì col fare una consimile discesa presso i grammatici latini. Quando però si fa distinzione fra l'accento antico e il mo-

derno, non si vuol dire che oggi non vi sian lingue che più o meno posseggano un accento musicale: gli è che non son quelle che qui ci premono. E pur nelle lingue che ci premono non è che vi manchi ogni musicalità, ma questa vi è assai varia, e collegata all'enfasi oratoria del discorso, o è una modulazione propria di ciascun dialetto, nel qual senso principalmente si suol parlare di « accento », poniamo, tedesco o lombardo o meridionale o di Napoli e che so io. Siffatte modulazioni oratorie o dialettali, se anche connesse talora con l'accento grammaticale, non son da confondere con questo [1]).

1) [Dovrebb'esser inutile protestare che, ricorrendo all'esempio del toccar prima il *re* e poi due volte il *do* per farsi un' idea della musicalità dell' accento in populus e sim., non ho voluto se non spiegarmi molto all' ingrosso, giacchè una differenza pari a quella tra *re* e *do* è tale un' iperbole da importare che l' accento greco e latino fosse canto vero e proprio, non canto per modo di dire! Ma c' è di peggio. La dottrina ch' io son venuto accennando non senza una parola lieve di dubbio, è la dottrina prevalsa per molti decennii, in grazia di maestri autorevolissimi (Westphal ecc.), ma che oggi, come dico più in là, è un po' in crisi. Che l' accento antico fosse più simile al canto, non par più cosa tanto certa e chiara; e se la strofe e l' antistrofe si cantavan con la stessa melodia, mentre le parole càpitano spesso a corrispondervisi con accento diverso, come mai si sarebbe riusciti, giustamente mi fa osservare il Vitelli, a conciliare l' identità della melodia con la diversa tonalità degli accenti? D' altra parte, sembra a qualche nostro fisiologo (Luciani) che un po' di tonalità vi sia anche nell' accento italiano. E allora dov' è il divario tra questo e l' antico? Il divario dovrà almeno pensarsi più tenue di quel che s' è insegnato fin oggi. Ma tali questioni, interessantis-

Dall'altro lato, il vocabolo « arsi » ebbe nella sua significazione addirittura un capovolgimento. A orecchio par che significhi « innalzamento della voce », ma il vero è che i Greci chiamarono, tutt'al contrario, « tesi » quella che noi sogliam chiamare « arsi », e viceversa. Nel dattilo, mettiamo, « tesi » era la prima sillaba, ed « arsi » le due brevi. Tali nomi si riferivano all'abitudine di portar la battuta col piede: il piede si « poneva » a terra nel pronunziar la prima sillaba del dattilo, quindi *tesi*, e si « alzava » nel pronunziar le due brevi, quindi *arsi*. Al rovesciamento dei termini e al tralignamento del loro contenuto concettuale, già avveratosi fra i Latini, vorrebbero riparare i filologi moderni, ma temo che se ne aumenti la confusione, epperò io seguito a usare la nomenclatura degenere. Sia dunque *arsi* la prima del dattilo, *tesi* le due brevi, e così via; quel che importa è che con *arsi* intendiamo il « tempo forte », che fu detto anche ictus o percussio. Dal ritorno periodico di tali tempi forti nel verso risultava la sua cadenza o « ritmo » o « numero ». La « quantità » delle sillabe stabiliva il regolare intervallo fra arsi ed arsi, e la sillaba lunga era il più consueto appoggio del tempo forte. Ma alla fin fine l'arsi poteva cadere anche sulle brevi, in certi piedi e versi, e all'op-

sime, non hanno qui una diretta importanza, poichè qui non facciamo che rappresentare le cose nel modo che si sono pensate in Germania, il qual modo ha avuto una speciale efficacia sul metodo del riprodurre in tedesco i metri classici.]

posto la lunga, come si vede nello spondeo dell'esametro, poteva stare nella tesi.

Se l'arsi d'un piede fosse giusto un quissimile di quel che è l'accento moderno nella parola italiana o tedesca, la consuetudine tedesca, di marcar le arsi dei versi greci e latini con altrettanti accenti moderni, rappresenterebbe abbastanza sotto questo rispetto la recitazione antica. Ma la cosa è ben dubbia e gli studii metrici son oggi in crisi. Resta sempre che gli antichi (almeno così par verosimile) devono aver fatto sentire nella parola anche l'accento qual essi l'avevano; onde la parola non rimanesse mai snaturata, non si straniasse nel verso da ciò ch'ell'era nella prosa: non si sarà avuta la secca antitesi nostra tra *pedém* e *pédem* [1]. Oltre il resto, la poesia greca fu tutta più o meno cantata, il che appianava molte cose; e se la latina perdè in gran parte quest'appoggio, aveva il rimorchio della greca e sopperiva con qualche artificio.

Benchè gli antichi sapesser distinguere arsi e accento, mentre noi non sappiamo che confonderli.

---

1) G. Hermann (*Epitome doctrinae metricae*, p. VII-VIII), dopo molte paterne ammonizioni pedagogiche, ragionevoli tutte salvo quella del non mangiarsi l'*m* nell'ectlipsi, nemmen essa forse irragionevole ma che rende imperfetto lo scandimento, concludeva raccomandando ai lettori di far sentire e l'accento e l'arsi: « ut simul utriusque numeri ictus audiatur, *támén scópulós* ». Ma il grande maestro aveva un bel dire, e l'obbedirgli è un mettere due accenti alla moderna in un'unica parola, o far lo sforzo, eroico per noi e d'incerto effetto, di dare con tono più acuto la sillaba accentata.

in molti casi però, specialmente in latino, arsi e accento capitavano sulla stessa sillaba, per naturale effetto delle leggi dell'accento in rapporto alla quantità; e parecchi filologi hanno anzi creduto che della coincidenza i poeti si compiacessero e in certi punti la cercassero: i latini propriamente, o perfino i greci. Io sto con gli altri che a ciò non credono, ma qui la questione importa poco. Lasciamo andare quei casi in cui la coincidenza c'è, o al più rallegriamoci noi lettori moderni dovunque essa, spontanea o voluta che fosse, si verifichi; il guaio è, sempre per noi, dov'essa non c'è, e dove ci troviam nel bivio o di trascurar l'arsi o di spostare l'accento. In conclusione, il metodo tedesco, con la sua aria di precisione scientifica, non è che un onesto sforzo, che aggiunge sapore ritmico al verso latino, e ne dà uno al greco il quale altrimenti ne mancherebbe affatto, ma procura una sodisfazione storica o approssimativa o illusoria, ferisce per il latino il sentimento italiano, eppoi conduce a una recitazione alquanto monotona. Ma così impararono a leggere il Klopstock e il Goethe e tutti, onde si trovarono aperta una via maestra a contraffare i versi antichi: non proprio metricamente, perchè metro non v'è senza la quantità, ma arieggiando allo schema antico, soprattutto nel ritorno d'un dato numero di arsi, e nell'andatura discensiva o ascensiva, dattilico-trocaica o giambico-anapestica. Ecco i primi esametri dell'*Ermanno e Dorotea:*

Hab'ich den | Markt und die | Strassen doch | nie so | einsam ge | sehen!
ist doch die | Stadt wie ge | kehrt! wie | ausge | storben! nicht | fünfzig,
däucht mir, | blieben zu | rück von | allen | unsern Be | wohnern....

Sei belle arsi ciascun verso, e una sufficiente armonia. Ma perchè *ich den* son due brevi? Perchè *allen* è spondeo e non trocheo? Ci vuol pazienza, benchè non l'abbiano i dotti tedeschi cui accennammo e gli altri oppositori. Ripensando che nell'antica versificazione nazionale, come quella dei Nibelungen, l'essenziale è il numero delle arsi e vi è ammessa fin la soppressione della tesi, verrebbe da credere che una predisposizione ereditaria, se pur di simili eredità è lecito parlare, o ad ogni modo gli antichi esempii indigeni, abbian prima o poi fatto scivolare più agevolmente fra i Tedeschi la pretesa metrica degli ultimi due secoli, a malgrado delle incongruenze che le si rinfacciano. Inoltre, anche fra quei poeti, e fra taluni dei loro seguaci inglesi, vi sono stati di quelli, come il Chiarini accennò, che si sono ingegnati di più o meno considerare la quantità di posizione. E sicuramente, combinando ciò col resto, si possono dar versi che appaghino anche per la quantità. Facciamo conto, per intenderci, d'accozzarne con tal metodo qualcuno in lingua italiana. Sono i primi versi ch'io pubblico, e l'Italia me ne vorrà esser grata. Ecco un distico:

Possan queste parole recargli una lieta novella,
Quale la può cercar, quale la deve voler.

Ecco una strofe alcaica:

Vedesti correr fiumi di nettare,
Vedesti sorger bianchi garofani,
Balzar di là silvestri capri
Sopra le ripide rocce brulle.

Son versi brutti, ma di giusto ritmo e quantità. Un buon poeta ne potrebbe far dei belli, ma, siam sempre lì, come un funambolo può camminar sulla fune. Si capisce che generalmente si preferisca tollerar anche le parole di figura trocaica dove occorrerebbe uno spondeo, e usar per dattili parole che, come le nostre *troncansi leggerlo mandorlo recitan*(*lo*), a rigore han due sillabe lunghe, o che le abbian lunghe tutte e tre (*portansel*).

V.

Volle mettersi per questa via il Carducci? No; o solo in quanto potè pensare che, come lì conformano il verso tedesco al latino qual essi lo leggono, così egli avrebbe conformato il suo al verso latino qual si legge da noi. Come si legga, e da tempo immemorabile, ognuno lo sa. Nel recitarlo non si scandisce, chè scandire, nel brutto senso nostrale, è separare i piedi segnando l'ultima sillaba di ciascuno coll'accentuarla: *armarí, rumqueсá, notró*.... Del rimanente, recitar il verso non è che leggerlo come prosa, salvo un po' di sosta sulla fine; e ringraziare Iddio se anche così ci rechi un tal quale suono all'orecchio. Nè quest'abitudine s'è in fondo mutata, benchè almeno si sia da qualche decennio divulgato fra noi il come e il perchè in Germania si usi altrimenti. Se m'è lecito di toccare un mio ricordo del 1863, nella Quinta ginnasiale ci fu messo in mano Orazio da un buon latinista, buon prete di Torre del Greco; e

il caro padre mio, a sentirmi biascicar dulce décus méum, subito mi ragguagliò del modo di leggere alla tedesca. Egli l'aveva appreso intorno al 1824, nel Collegio di Campobasso, da un Ungherese non so più come capitato colà ad insegnarvi filosofia, in latino; e me lo spiegò e magnificò con gran calore, facendomene notare tutti i vantaggi. A scuola mi provai a farne motto al maestro, ma ricalcitrò inorridito, nè mi lasciò tempo a deliberar se fosse decente d'invocare la patria potestà, chè si affrettò a dar del pazzo a me e a chi me l'aveva data a bere. Credo infatti che nell'Italia meridionale la cosa dovesse giunger nuova a tutti, salvo eccezioni fortuite. Solo nell'Italia settentrionale, i maestri lombardi o veneti che avevano studiato a Vienna avran diffusa un po' la notizia; come uno di loro, mandato per mia fortuna quaggiù, la propagò in queste scuole mezzane [1]). Or io non so quando il Carducci ricevesse ei pure la gran rivelazione, e sarebbe pettegolo il cercarlo; ma tutti sappiamo che egli fu allevato nell'adolescenza secondo la schietta tradizione italiana, e quella tedescheria potè esser prima o poi per lui una buona nozione, non già essere stata una cara e inveterata consuetudine, da invogliarlo a conformarvi il suo nuovo

[1]) Alludevo qui a Domenico Denicotti, che or non è più tra i vivi. Era di Pontevico nel bresciano, tradusse il commento di Schneidewin e Nauck all'*Edipo Re,* e fu autore di parecchi assennati articoli bibliografici o polemici di filologia greca. Finì cieco. Non potrò mai benedire abbastanza la sua memoria.

verso. La poesia dei Tedeschi gli fu più o meno un incentivo, non un modello. L'inclinazione sua doveva essere a plasmare il proprio esametro sul *virúmque cáno Tróiae*, non sul *virúmque canó Troiáe*. E già quella via gli additavano, dal Chiabrera al Tommaseo, i più recenti e più sennati contraffattori nostri di metri antichi.

Ma questo è ancora poco. Come son nati i soliti versi italiani? Appunto da versi latini letti nel medio evo senza più badare alla quantità nè alle arsi, con gli accenti proprii d'ogni parola; e che si seguitarono a comporre ad orecchio: da chi con lo scrupolo di mettere al debito posto le lunghe e le brevi secondo la prosodia classica, da chi senza scrupolo guardando solo agli accenti e al numero delle sillabe, fisso in alcuni versi, come i saffici, variabile entro certi confini in altri, come gli esametri. La poesia quantitativa, ove il ritmo era collegato al metro, degenerata così in poesia meramente ritmica, era poi servita, quando si cominciò a poetar in volgare, di modello o modulo alla poesia volgare. Questo fatto che procurai di dimostrare e lumeggiare nell'altro mio scritto, oltre alla sua importanza intrinseca, ne ha una grandissima per il mio tema odierno. I risultati ai quali giunsi li riassumo qui con uno specchietto, necessariamente inadeguato, e tuttavia capace di produrre un'intuitiva persuasione.

TETRAMETRO TROCAICO CATALETTICO

Sine sacris hereditatem || sum aptus ecfertissumam.
Nicomedes nunc trïumphat, || qui subegit Caesarem.
Pange lingua glorïosi || corporis mysterïum.
Apparebit repentina || dies magna domini.
Stabat Mater dolorosa
Juxta crucem lacrimosa || Dum pendebat filïus.
Non mi pare idea sì strana
La repubblica italiana, Una e indivisibile.

TETRAMETRO GIAMBICO CATALETTICO

Quo nos vocabis nomine? || libertos, non patronos.
O crux, frutex salvificus, Vivo fonte rigatus,
Quem flos exornat fulgidus, Fructus fecundat gratus.
In crucis pendens arbore,
Toto cruentus corpore, Et summo cum dolore.
Rosa fresca aulentissima, ch' appari in ver la state.
Ei fu! siccome immobile, Dato il mortal sospiro.
Non così belle aprirono Rose sul bel mattin.
Audite una tenzone Ch' è 'n fra l' anima e il corpo.
In ira nasce e posa Accidia nighittosa.
O miserabil padre || per quanto il guardo scorre.
Torna a fiorir la rosa Che pur dianzi languia.

NB. – Con la soppressione dello sdrucciolo nel primo emistichio, agevolata soprattutto dall' esempio di Francia, s' ebbe l' alessandrino, e la coppia di due settenarii piani.

TETRAMETRO TROCAICO ACATALETTICO

Optati cives, populáres, incolae, || accolae, advenae omnes.
Abundantia peccatorum solet fratres conturbare.
Bonus erat eï nomen, quod designat bonum omen.

Eo, signuri, s'eo fabello, lo vostro audire compello.
A me venga mal de dente Mal de capo e mal de ventre.
Non è senno perchè molti Ch' èn securi sien men folti.
Poscia a lei corre vezzosa Poi sul tergo le si posa.
Venerabile impostura, Io nel tempio almo a te sacro.
È risorto; or come a morte La sua preda fu ritolta?

PAREMIACO (Tetrapodia anapestica catalettica)

Deus ignee fons animarum.
La partenza che fo dolorosa
E gravosa, più d'altra m'ancide.
S'ode a destra uno squillo di tromba.

FALECIO

Quoi dono lepidum novum libellum.
O quam glorificum Solum sedere.
Fin le più timide belve fugaci.
Amici, a crapula Non ci ha chiamati.

ITIFALLICO (Tripodia trocaica)

.... veris et favoni.
Ave maris stella.
Ti vidi in primero.
Ma tesso ghirlande.
Torrente cresciuto
Per torbida vena.
Dagli atri muscosi, dai fori cadenti.

ADONIO

Terruit urbem.
Te duce Caesar.
Pandite vota.

Ch' aver solea.
Furia indigesta.
Smarrirsi il mondo.
Fior di limone.
Fiorin di menta.

SAFFICO

Iam satis terris nivis atque dirae.
Integer vitae scelerisque purus.
Sive facturus per inhospitalem.
Voces in aula resonent cunctorum.
Illo nolente Sancïus honorem.
Nisi tam cito subiret rex mortem.
Ut queant laxis resonare fibris
Mira gestorum famuli tuorum.
Del guasto de Bologna se comença
Como perdè la força e la potença
E lo gran senno cum la provedença.
Vergine madre, figlia del tuo figlio.
O padre nostro che ne' cieli stai.
E come quei che con lena affannata.
Come di voce che si raccomanda.

TRIMETRO GIAMBICO ACATALETTICO
(finito nella ritmica medievale come un mero saffico sdrucciolo)

Aesopus auctor quam materjam repperit.
Ad flendos tuos, Aquileja, cineres.
Noli dormire, moneo, sed vigila.
Ma tantu quistu mundu è gaudebele
Ke l' unu e l'altru face mescredebele.
L'amor ch' ïo demando è umilissimo,
El cor o sè riposa fal ditissimo,
Umilïa l' affetto superbissimo.
Non molto lungi per volerne prendere.

Come si vede, l'ottonario e il settenario non sono in origine che un mezzo verso; e in molte strofi ne resta chiara la traccia. Poniamo, la coppia di strofette del *Cinque Maggio* non è che una strofe di sei versi lunghi come quelli di Cielo, rimanti il primo col secondo, il quarto col quinto, e, in rima tronca, il terzo col sesto. La strofetta dello Stabat e del Giusti non è che un solo verso lungo, col primo emistichio raddoppiato. L'emistichio venne presto a esser preso come verso a sè, pur dove in fondo il ritmo intero rimane ancora; e ad essere poi adoprato in modo autonomo, p. es. nel *Natale,* che comincia come il *Cinque Maggio,* ma si chiude con tre settenarii, due piani e uno tronco. Codesto fenomeno, con tutte le sue più varie conseguenze e con le più capricciose manifestazioni, era già consumato nella poesia latina del medio evo. La poesia volgare non fece e non fa che seguitar quella, benchè oggi in modo più o meno inconsapevole; e spesso le variazioni e i capricci moderni non sono che inconsci ritorni a cose vecchie. S' è visto pure che lo sdrucciolo, che ora sembra una chiusa volontaria di verso, spesso è in fondo la regolare chiusa del primo emistichio; perciò senza rima, e così ha potuto finire col considerarsi come esente dalla rima lo sdrucciolo in poesia rimata, mentre nella nostra vecchia poesia e nella latina medievale lo sdrucciolo, se veramente in fin di verso, era tenuto alla rima non meno del piano. Aveva coscienza il Manzoni di tutto ciò quando scriveva il suo verso? Non lo so, nè c'importa. Lui seguiva la poetica

tradizionale, noi ricerchiamo la fonte della tradizione.

Naturalmente il versicolo sdrucciolo fu poi magari spostato dal suo luogo originario, e la chiusa sdrucciola se la presero per imitazione anche altri versicoli cui non competeva storicamente; e buon pro loro faccia, poichè ciò non viola alcuna legge fisica della versificazione. E come dallo spezzamento dei due versi a quindici sillabe, e di quello a sedici, nacquero il settenario piano e lo sdrucciolo, l' ottonario piano (che poi si potè fare anche sdrucciolo) ed il senario sdrucciolo; così da un ulteriore spezzamento di tali e d'altre frazioni vennero fuori versicoli minori, come il quadernario. Ed anche qui la cosa è fatta o incoata nel medio evo, come in

> Sancte sator, suffragator,
> Legum dator, largus dator.

La poesia del Carducci *Alla rima* potrebbe figurare in qualsiasi raccolta innologica.

Per il novenario v'è da distinguere. La Francia (che lo chiama ottonario) l'ebbe, usualissimo, dall'emistichio dei tetrametri giambici acatalettici letti alla francese, cioè di sdruccioli fatti ossitoni; ma l'Italia non ne ha che tracce sporadiche [1]), e Dante lo bollò come uggioso, pel suono che ha di ternario tripli-

---

[1]) Usuale è solo nella poesia popolare dell'Alta Italia. Ne tratta di proposito il FRACCAROLI nel suo volumetto, pieno di sottili analisi acustiche, *D' una teoria razionale di metrica italiana* (Torino 1887).

cato. In effetto, se così, è monotono; se no, non ha suono, salvochè non si riduca a un doppio quinario mascherato. Nè occorre qui cercare se ci venisse difilato dalla Francia, o se, in parte almeno, fosse creazione indigena; chè in ogni caso si tratta di una creazione facilissima, quasi inevitabile, in un ambiente dove già si avevano versi di ogni numero di sillabe dall'endecasillabo in giù, e la metrica e ritmica latina ne dava tanti per conto suo, alcaici o comunque determinatisi [1]).

Sicchè i versi nostri non son che prosecuzioni e rimanipolazioni di materia latina, che di metrica che era, presa dal greco con totale obblio della versificazione saturnia, s'era bell'e trasformata in ritmica tutta sillabica e accentuale. Tutte le altre vo-

[1]) Mi è caro di poter oggi citare un bell'articolo del professor Massimo Bontempelli, che nella *Rivista Ligure* del 1903 difese l'endecasillabo contro il soverchiare del novenario, mostrando con molto buon senso e buon gusto e dottrina, e con delicata arguzia, la mirabile varietà e l'inesauribile vitalità dell'endecasillabo. Volle anche scagionare il Carducci dell'esser lui l'antesignano della moda del novenario, ma su questa parte vi sarebbe a ridire. Non già ch'io creda che il Carducci volesse preferire un vicoletto alla strada maestra, e che il Bontempelli non abbia ragione in tutte le considerazioni apologetiche una per una; ma a me, come a molti, sembra innegabile che il Carducci, sbizzarrendosi un po' troppo nell'uso e nella ricerca di forme artificiose o insolite, venne a metter altri sulla via dell'artificio e dello strano. Il che bensì gli accadde senza ch'egli propriamente lo volesse, anzi in gran parte contro la sua volontà, volontà di vero poeta e di vero dotto; a quel modo che il Petrarca non avrebbe certamente voluto il petrarchismo.

lute origini son pretta mitologia, benchè pur facciano grande onore all'acume, alla dottrina e allo scrupolo dei maestri che le hanno vagheggiate. Chiedere ad altro che alla latinità medievale la fonte dei versi neolatini, gli è un cercar Maria per Ravenna, un cercar l'asino trovandocisi a cavallo.

VI.

Or io non so qual dottrina professasse il Carducci intorno all'origine dei versi italiani, e nemmanco se ne professasse risolutamente alcuna. Ell'è una materia rimasta opinabile, fantastica, paradossale, pur dopo che altre parti della filologia romanza eran già accertate o disciplinate. Il Diez medesimo, che tutto il resto sottopose a una sistemazione sapiente, qui andò a tastoni; e, se con l'accertamento di alcuni fatti diede una buona spinta alla ricerca positiva, in certe idee sintetiche fu così oscitante, da segnare un regresso di fronte a ciò che parecchi umanisti avevano alla meglio intuito. Le più strane teoriche son pullulate e pullulano, nè chi s'adopera a rimetter nella carreggiata quest'attraente soggetto trova ancora un pubblico che s'affiati subito con lui. Ma appunto la tradizione umanistica, e il buon istinto di poeta e d'italiano, doverono più o meno insinuare al Carducci che i versi nostri sian nati nel modo ch'io dico, e suggerirgli di contraffare gli esametri, e tutti i versi latini rimasti in asso, con quel metodo onde già si fecero italiani e romanzi gli altri versi. A ciò

lo confortavano pure, l'ho detto, tutti quei suoi precursori che avevan lasciata la spinosa via del Tolomei. Il fenomeno avvenuto con più spontaneità e agevolezza nel medio evo, ei si diede a riprodurlo artificialmente, con più sforzo, pei versi che il medio evo romanzo aveva abbandonati. Quel suono che mi viene all'orecchio leggendo alla buona, senza alcun sospetto, un esametro o alcaico latino, colle sue sillabe e cogli accenti che il caso vi fa risaltare, io ve lo riproduco in lingua italiana: ecco tutto. E come la poesia volgare, e in gran parte la stessa poesia ritmica latina del medio evo, s'attaccò per ciascun verso a quelli fra i suoi tipi in cui essa sentì un ritmo più confacente al proprio orecchio, eliminando volentieri gli altri tipi, stati metricamente buoni, ma ormai ritmicamente mal sonanti; così il Carducci s'appigliò a quei tipi di esametro o d'altro verso che gli sonasser meglio, e venissero a coincidere con versi già italiani o paressero risultare dalla combinazione di due versi italiani. Procedimento più ragionevole, più pratico, più conforme al nostro passato, non avrebbe potuto scegliere, posto che voleva tentar l'impresa.

C'era anzi uno dei metri latini, la strofe saffica, che conduceva il Carducci a ricalcar proprio le orme della storia, a tentare una novità meramente apparente, e gli additava di per sè la via per tutta quanta l'impresa. Il saffico è già da secoli il nostro endecasillabo, l'adonio è il nostro quinario; la loro stessa combinazione strofica permaneva già in una delle forme dell'antico serventese, e, sottosopra,

nello stornello. Qui il poeta, come tanti safficisti che lo han precorso dal Rinascimento in poi, non poteva far altro che tutt'al più ravvicinarsi meglio all'ode oraziana, col preferire tra gli endecasillabi nostri quelli del tipo più conforme al tipo oraziano, meno liberamente distaccatisene, e francarsi dalla rima.

A proposito della rima, noterò una volta per sempre che l'abbandono di quella, se per la poesia è di gran momento e può parer quasi il più essenziale della riforma, sotto il rispetto filologico è cosa affatto secondaria. Versi sciolti ne abbiamo da secoli nella stessa poesia tradizionale, e viceversa la poesia latina del medio evo, sia metrica sia ritmica, è già piena zeppa di rime e assonanze e consonanze d'ogni genere e d'ogni grado. Si capisce che il Carducci concludesse il suo ribelle volumetto con un reduce omaggio alla rima, facendola simbolo e sintesi di tutta la nostra poesia, tanto cara così al suo cuor di poeta come al suo sentimento di erudito. E s'intende bene che di per sè la rima e lo sciolto possono dar materia a un esame storico e critico interessantissimo. Ma ora non ci riguardano se non di sbieco, poichè in fin de' conti si potrebbero fare anche alcaici ed esametri rimati, sia poi utile o no, agevole o no, il farne. Perciò delle nuove saffiche, come quelle assai belle al *Clitunno* o al *Piemonte*, credo di non dover dir altro: le considero come una mera propaggine dell'« usata poesia ».

A non seguir i modelli stranieri il poeta nostro fece bene anche per questo, che la lingua tedesca

ha molte più voci monosillabiche, e seriamente accentate, quali *Markt, Stadt, fand*, e parole polisillabe accentate sulla prima sillaba, e parole lunghe con accento secondario prima (*Vorton*) o dopo (*Nachton*) del principale; quindi si può meglio destreggiare per far capitar una sillaba accentata là dove cade l'arsi, e cominciare, per esempio, ogni esametro o pentametro o decasillabo alcaico o asclepiadeo, con sillaba accentata. Questo però non vuol dire che a lui non sian venuti fatti all'occorrenza versi combacianti spontaneamente col tipo tedesco, come

Surge nel chiaro inverno la fosca turrita Bologna.

Qua il Goethe plaudirebbe; strillerebbe il Tolomei, scandalizzato per il *nel* e per la prima sillaba di *turrita*, messi dove il latino avrebbe una breve. Il latino classico, s'intende, e quegli scrittori medievali che gli eran fedeli; chè del resto molti autori di ritmiche latine avrebber fatto come il Carducci, senza dire di quelli che, con tutta la buona intenzione d'esser metrici, erravano per distrazione o ignoranza. E il citato esametro si riduce a un bel settenario dei soliti, seguito da un bel novenario. Un altro,

È l'ora soave che il sol morituro saluta,

è un novenario preceduto da un senario, simile a *Infandum regina*. Qui il Goethe e il Tolomei strillerebbero insieme, ed il primo noterebbe che le arsi non son che cinque, essendo solo apparente l'ac-

cento di *è*, e che il verso ha un'entrata giambica. Noi, prescindendo da ciò, avvertiremmo che in *infandum* il peso della parola dà un compenso all'orecchio, mentre in *è l'ora*, che scivola lesto, sentiamo tutta la pena del trovar un senario invece del settenario che è in *Surge nel chiaro inverno*. Notiamo che se vi aggiungessimo un'altra parola (*questa è l'ora soave*), o due (*quest'è quell'ora soave*), il poeta potrebbe protestare per lo stile, non per la misura del verso, che secondo il suo criterio tornerebbe lo stesso, e pel nostro senso ritmico tornerebbe anzi meglio. E qui è il baco! O vi attenete a un numero fisso di sillabe, e non avrete più le varietà dell'esametro; o vi pigliate la varietà, ed allora avrete versi cangianti che non legano bene insieme, e dove con tutta indifferenza si possono aggiungere due o più sillabe! In codesti ritmi incerti il Carducci potè mettere bei pensieri o immagini o sentimenti, ed il Chiarini versar la piena del suo dolore paterno, da suscitar vere lacrime nei lettori, ed altri fare altre belle cose; ma questa è or prosa numerosa, or accozzaglia di frammenti ritmici svariati e spesso discordi, non vera sequela di versi [1]). Di quell'incertezza ci contentiamo leggendo il latino, perchè facciam di necessità virtù, e perchè il latino, con le molte sue consonanti finali e con la

[1]) Bernardo Tasso (cfr. AFFÒ, op. cit. 194) avrebbe voluto rifare il tentativo di L. B. Alberti, ma ne depose il pensiero, accorgendosi che non gli riusciva di fare il verso dattilico così che « piuttosto *numero di prosa* non avesse che di verso ».

lunghezza di posizione che ne risulta, spesso ci compensa del numero delle sillabe col loro peso: ma in italiano è un altro conto. Ecco qua: il primo emistichio può essere a piacere un quinario piano o sdrucciolo, un senario, un settenario, un ottonario; il secondo un ottonario, un novenario, un decasillabo. E altro ancora. Qualche volta il verso è di tre quinarii, di cui i due primi sdruccioli. Del pentametro il secondo emistichio può essere un settenario piano, un senario sdrucciolo, un ottonario tronco; e il primo un quinario, un senario, un settenario, o un senario sdrucciolo, o un senario o settenario o ottonario tronco. Può il pentametro riuscir più lungo dell' esametro cui si accozza. E così fra tanto disordine potè ad un tanto poeta venir fatto un endecasillabo, *Perchè mi mandi lugubri messaggi?* senz' avvedersi che il pentametro richiede almeno dodici sillabe. E quel ch'è peggio, egli avrebbe il diritto di rimediarci col surrogarvi subito un alessandrino!

Perchè sull' esametro la poesia volgare ci sputò sopra? Forse che lo conosceva poco? Tutt' altro. Nella latinità medievale l' esametro, e subordinatamente il pentametro, fu dei metri con più perseveranza adoprati, ed ebbe le sue vicende ritmiche svariatissime. Ma, benchè l' avesser tanto in vista, i nostri vecchi sentirono che ad esso mancava il meglio per divenir verso volgare: gli mancava la stabilità nel numero delle sillabe, e una relativa costanza d' accenti nella più gran parte del verso. Una sufficiente costanza v' è solo, e con una sele-

zione si può renderla maggiore, nella chiusa del verso. E questa è che maschera un poco il disordine e ce lo rende meno intollerabile. Guai poco minori, e nella chiusa anche maggiori (può finire anche sdrucciolo), ha il pentametro.

Il poeta disse aver chiamate « barbare » le sue odi, perchè tali sonerebbero agli orecchi e al giudizio degli antichi, e perchè tali soneranno pur troppo a moltissimi italiani « se bene composte e « armonizzate di versi e di accenti italiani ». Nè il titolo arguto, giustificato dal non fallace presentimento, nocque al successo, benchè a prim'aspetto la barbarie non paresse la taccia più conveniente ad una poesia la cui colpa era, se mai, di voler troppo ritornare all'antica coltura. Non gli nocque, anche perchè l'aspro epiteto sembrava promettere un non so che di fiero piuttosto nell' intrinseco della poesia, la quale per giunta era d'un autore già celebre, a tacer di tutto il resto, per un inno a Satana. Ma l'epiteto, qual che si fosse il senso datogli da lui o dal pubblico, suppongo gli fosse suggerito da un luogo del Campanella, ch'egli medesimo inserì nel volume storico che già citammo. Il martire calabrese incominciava la prima delle sue elegie col distico:

Musa latina, è forza che prendi la barbara lingua:
Quando eri tu donna, il mondo beò la tua....

E vi premetteva questo titolo: « Al senno latino « che e' volga il suo parlare e misura di versificare « dal latino al barbaro idioma ». Ed apponeva questa

nota: « Questi versi sono fatti con la misura la-
« tina elegantemente. Cosa insolita in Italia. Nota
« che bisogna accomodarsi al tempo e che i Latini
« s'abbassino alla lingua introdotta da' barbari in
« Italia.... ». Qui giace Nocco. La dottrina orto-
dossa sull'origine dell'italiano fu, per più secoli,
che questo sia il latino qual ce lo conciarono i
Barbari; e il povero Campanella chiamava barbara
non la lingua sua propria, il che entro certi limiti
potremmo concedere, ma la lingua di Dante e di
Francesco Petrarca. Ciò avrà suggerito al Carducci
d'appropriarsi quell'aggettivo, volgendolo ad altro
senso sdegnosamente modesto [1]).

---

1) [Di certo, sotto un altro rispetto, i *Poèmes barbares* di LECONTE DE LISLE ebbero la loro parte nel battesimo delle *Odi Barbare*. Oltre l'identità dell'epiteto, v'è una tal quale affinità nella materia, poichè il volume francese ribocca di rievocazioni di storie e leggende relative a popoli antichi o remoti, di che la poesia carducciana dà più d'un saggio. E si ha pure una vaga somiglianza di temperamento artistico fra i due autori, proclivi entrambi, benchè in vario modo, alla poesia dotta ed erudita, così nella sostanza come nella forma, e alla grande accuratezza nella prosodia. Ma, badiamo bene, il poeta francese, se pure uscì talvolta un pocolino dalle più ordinarie consuetudini della sua patria in quanto alla costruzion della strofe, non deviò nè punto nè poco dalla versificazione tradizionale, sì per l'uso costante della rima, e sì per la natura dei versi, tra i quali anzi preferì le più volte il solito alessandrino. Quindi non potè dar alcun'ispirazione al Carducci in quella che è la parte più essenziale della sua riforma.]

VII.

Chiedo scusa della digressione, e torniamo al sodo. Gli alcaici, perchè pur essi furon tenuti in non cale dalla poesia volgare? Nemmen qui c'è pericolo che li spregiasse perchè le fossero ignoti: le raccolte medievali ne son piene, come spesseggiano altresì di asclepiadei. Inoltre, tutti codesti versi una almeno delle più belle qualità dal punto di vista romanzo l'avevano, il numero fisso delle sillabe: undici nei primi due versi dell'alcaica, nove nel terzo, dieci nel quarto, dodici nell'asclepiadeo. Ma gli è che l'alcaico endecasillabo e l'asclepiadeo avevano una caratteristica uggiosa per il volgare, la chiusa sdrucciola, come in

> Vides ut alta stet nive candidum....
> Maecenas atavis edite regibus....

È vero che classicamente possono chiudersi con un bisillabo:

> Soracte, nec iam sustineant onus....
> O et praesidium et dulce decus meum....

ma questo importa un altro guaio, dal lato della mera ritmica, cioè lo spostamento dell'accento, che è come dire anche il verso con una sillaba di più, ossia un ritmo differente; epperò il medio evo latino, se per istrascico di classicità non ismise del tutto cotali chiuse, in massima s'afferrò all'uscita sdrucciola, la sola che gli desse sicuro il ritmo. Si

tendeva qua ad una selezione fra i varii tipi antichi, simile a quella che si ebbe nei varii tetrametri e nei trimetri. Al più come sdrucciolo consideravano anche un factus est o altro di simile. Dato poi che si fosser voluti fare alcaici e asclepiadei in volgare, la selezione sarebbe stata più che mai definitiva e inevitabile. Ma il verso sdrucciolo, ripeto, era visto di mal occhio, e tutta la storia della nostra antica poesia è lì a dimostrarlo. Nel latino medievale piaceva, perchè la lingua forniva sdruccioli a bizzeffe, non solo coi vocaboli propriamente detti (oculus ecc.) ma con le desinenze (gentibus, gentïum, videbimus ecc.), onde si prestava a tutte le combinazioni di rime, assonanze e consonanze. In volgare no, perchè molti sdruccioli latini se ne sono sfumati (*occhio, genti, vedremo* ecc.), e far rime sdrucciole è un impegno grave; nè d'altra parte s'ammetteva di far versi non rimati (*estramps,* dicevano i provenzali), o solo in via di rara eccezione. In fin del primo emistichio, dove la rima interna o « leonismo » può adottarsi ma si può anche sistematicamente evitare, ben venga lo sdrucciolo, come nel celebre verso di Cielo Dalcamo. E tuttavia anche per questo filone, se usciamo dal Mezzogiorno, più ricco di voci sdrucciole e più dottamente stretto al tetrametro latino e greco-bizantino, l'emistichio sdrucciolo traballa o sviene. Appena poi un poeta italiano, in ogni tempo o luogo, s'è imposto di far versi sdruccioli, pur senza la rima, subito ha dovuto ricorrere a molti latinismi; di che il Manzoni si rammaricava per il *Cinque*

Maggio. Il Sannazaro fece miracoli, ma l'Ariosto, come più tardi il Giusti, diedero spesso in secco. L'Imbriani non errò mai, ma spesso non evitò l'affettazione o il grottesco. Quando insomma ci voglion gli sdruccioli, subito si vede che, anche a prescindere dalle dieresi spropositate e dai troppi latinismi, ogni specie di stiracchiature o di vecchiumi vengono in campo. Avviene una crisi di tutta la lingua e di tutte le licenze prosodiche, un accorr'uomo generale, una requisizione spietata; sicchè par come quando un diluvio allaga una stanza, che tutti i recipienti della casa, pure i più sconquassati od improprii, son tratti fuori a furia dal loro ozio o uso ordinario.

Dell'asclepiadeo non occorre dir altro, tanto più che nella sua riduzione ritmica veniva facilmente a confondersi (salvo il suo accento sulla settima) col trimetro giambico acatalettico, come questo alla sua volta finì con esser preso per uno sdrucciolo del saffico. Badiamo alla strofe alcaica. Che altro v'era in essa di ripugnante? Il passaggio brusco dal ritmo dei due primi versi, che alla buona son ciascuno un quinario doppio a uscita sdrucciola, al ritmo del terzo, novenario piano, e poi del quarto, decasillabo piano, concitato e dattilico nella sua prima parte, nè facilmente riducibile a un verso volgare piacevole. Metricamente, la strofe aveva la varietà senza perdere l'omogeneità; ritmicamente, si ha invece una scossa passando al terzo verso, e un'altra al quarto. La musica tollera talvolta simili scosse, alcuni autori se le permettono,

l'abitudine produce una sufficiente rassegnazione nell'uditore. Nella poesia, la velleità d'accozzare ritmi eterogenei è più volte spuntata, e basti ricordare nella ritmica latina e nella poesia portoghese l'unione di versi d'un medesimo numero di sillabe ma di ritmo differente. Nè dimenticherò l'Imbriani, che, pei suoi versi scevri di rime e stracarichi di sdruccioli, fu non senza ragione allogato tra i precursori delle *Odi Barbare;* il che, a dir vero, non rallegrò forse nè l'Imbriani nè il Carducci. Fra le tante che ne strologò vi fu quella di unire il doppio quinario col decasillabo manzoniano, fatti sdruccioli entrambi:

> Pur questa villa, che i nervi e l'animo
> Mi ritempra e anelai per ricovero,
> Talor m'incresce: d'una metropoli
> Quasi il chiasso e gli svaghi desidero.

Più curiosa alternanza è difficile immaginare; ma è in un carme così pieno d'accoramento sincero e tragico, e ricomparve negli ultimi anni in un carme palinodiaco sì riboccante di sincera tenerezza coniugale e paterna, che il lettore, dàlli e dàlli, poteva alla meglio farci l'orecchio [1]). Ma quel che è

---

[1]) E l'autore finì col mostrarvisi un po' più poeta di quel che da principio non presumesse o mostrasse di presumere intitolando, con cauta modestia e per buonumore, il suo primo libercolo *Esercizii di prosodia.* Certo, predilesse gli sdruccioli anche per farvi sfoggio di dieresi oneste; ma con gli sdruccioli, e col tentare o rinnovare curiose combinazioni di versi che l'usata poesia non soleva combinare insieme, e col pre-

duro è duro, e per apprezzare debitamente una forma in generale, fuor d'un singolo componimento o brano, bisogna astrarre dalla sostanza. Pigliamo un' alcaica del Chiabrera:

> Scuoto la cetra, pregio d'Apolline,
> Ch'alto risuona: vo' che rimbombino
> Permesso, Ippocrène, Elicona,
> Seggi scelti delle ninfe Ascree.

Qui il passaggio al terzo verso non dispiace, e forse è improprio il dire che procuri una scossa, chè anzi dà un cotal riposo: è come un calmante dopo la concitazione dei primi versi. Ma il quarto ci fa come trabalzare e caracollare. È un endecasillabo amputato della prima sillaba. Il Carducci adottò codesti non troppo dolci savonesi accenti, preferendo talora quelli che sarebbero endecasillabi di quarta e settima; ma non ne restò pago, e talora vi sostituì un quinario doppio (*Battea le porte dell' avvenire*), tal altra il decasillabo manzoniano (*Doloroso che*

---

diligere alcuni versi che, per il loro schema ritmico e per la storica origine di questo, coincidono con quelli di cui ebbe poi ad abbondare anche il Carducci, precorse quest' ultimo, e forse in certi limiti lo suggestionò; quantunque egli non avesse la menoma intenzione di riprodurre ritmi latini nè qual che si sia intento sistematico. Conveniva ei medesimo che certi versi che accozzava in distici o in strofi « non possono far mai buona lega ed armonica »; come del resto pure il Carducci, col titolo che pose alle sue nuove Odi e con altro, mostrò anticipatamente che prevedeva le critiche, e non pretendeva di offrire i suoi tentativi come una riforma e una ribellione alla grande poesia tradizionale. Circa l' Imbriani cfr. più sopra a p. 6-8.

spasimo pare). Ma specialmente quest' ultimo non toglie la repentina dissonanza: la sua andatura anapestica (*tatatá*) stuona con la chiusa dattilica de' primi due versi (*tátata*). Altra volta ricalcò alla tedesca le arsi latine (*Cuspidi rapide salïenti*), ovvero lasciò correre forme più difficili a definire (*Di petti eroïci ne la notte*). Talvolta assunse un dato tipo per tutto il componimento, tal altra li mescolò. E non fa specie che in mezzo a tanta varietà gli sfuggisse pure un *Casa candida, Vashingtono* che ha solo nove sillabe [1]). Ma che non può fare l' ingegno d' un poeta? Col suo soffio il Carducci più volte ha infuso tal vita a quegli schemi, da costringerci a subirli. Della loro stessa pecca n' ha quasi fatta una virtù, perchè le scosse che dianzi dicevamo finiscono con essere non di rado rappresentative di uno stato dell' animo o d' una nota caratteristica dell' argomento, in quei carmi che effondano un' interna agitazione o descrivano una scena tumultuosa. Così, nella bellissima ode *Alla stazione*, è mirabilmente espresso e l' interno e l' esterno tumulto. Finanche nell' ode alla dolce Regina la concitazione in fondo c' è, per lo stato soggettivo

---

1) *Salutando scompar ne la tènebra* è un decasillabo manzoniano fatto sdrucciolo. Cosa non illegittima in sè, ma non opportuna in un' alcaica, dove gli sdruccioli ricorrono costantemente nei due primi versi, e uno sdrucciolo nel quarto riesce inaspettato. Nessuno però consiglierebbe il poeta a rimediare, poichè il verso per ragioni intrinseche è efficace. [*E salutan vanendo fra 'l nero,* aveva scritto dapprima, come c' informa G. Albini nel *Corriere della Sera* del 19 marzo 1909.]

del poeta, in cui cozzarono lì per lì le passioni politiche, che gli avean per tant'anni ruggito in petto, con la ribollente gratitudine giovanile alla dinastia liberatrice, col subitaneo fascino della sovrana gentile, con l'attrattiva irresistibile che sull'immaginazione dello storico e del poeta ha una istituzione antica come il monarcato, e una stirpe secolare come la sabauda: stirpe mezzo leggendaria nelle sue origini, gloriosa per una lunga storia di fatti eroici, di slanci cavallereschi o mistici, di cadute, di risorgimenti. Un Massari poeta avrebbe invece scritto forse una saffica, una placida saffica.

Va bene; ma quello schema rigido, inesorabile, che vi dà un ritmo concitato, sussultorio, anche in quel momento che ne fareste volentieri di meno, è un pericolo per un vero poeta, è una tortura o un vano spasso per i mediocri. Il Carducci scrisse in fronte al suo volumetto i due distici del Platen, asseveranti che le forme nobili del verso metton meglio in vista la futilità d'un pensiero futile, onde i dappoco posson esserne utilmente distolti dal poetare. Signor sì, ed ebbe torto chi questa citazione tacciò d'arroganza; ma è pur vero che le forme nobili possono divenir la maschera d'un pensiero oscuro più che profondo, lambiccato piuttosto che fino, fumoso anzichè denso. Il Carducci ha il merito d'aver messo in quel che era un esercizio di prosodia molta poesia vera; e l'alcaica è una conquista, non già, come l'esametro e il pentametro, un tentativo novellamente abortito. Ma è la conquista d'uno schema del quale sono irreducibili i difetti

che il medio evo romanzo vi fiutò; non un acquisto sicuro, felice, ubertoso, come da secoli è la saffica, e, quel ch'è più, il saffico, il nostro endecasillabo.

E qui sia lecito far di passata una considerazione. Tutti coloro che dal Tolomei, anzi dall'Alberti, fino ai nostri giorni, ebbero il proposito di far italiani certi metri latini, paion mossi da un impeto signorile verso ciò che è dotto, paion ricercatori di cose di lusso e superflue, a confronto di quel medio evo semplicione, che si contentò di appropriarsi soltanto una parte dell'antico. Eppure, chi la fece da gran signore davvero fu esso il medio evo, che si prese il meglio e disprezzò il resto. I dotti che si son buttati su quel resto, si posson paragonare a quelle industrie che ogni tanto si metton sù per isfruttare le uve o le olive già spremute, od altri simili rimasugli delle industrie più ordinarie. Ciò non attenua il merito, anzi in un certo senso l'accresce; ma agli occhi della storia il fatto si presenta nel modo curioso che ho detto.

VIII.

Più prestevoli all'imitazione, e quindi inappuntabili benchè meno attraenti, son le strofi asclepiadee. La strofe oraziana (p. es. I, 6) di tre asclepiadei e un gliconio, il quale è di otto sillabe e sdrucciolo, il Carducci l'ha resa con un settenario sdrucciolo accodato o a tre endecasillabi sdruccioli, o a tre doppii quinarii sdruccioli in mezzo e in fine. La strofe oraziana (I, 5) di due asclepiadei, di un

ferecrazio (che è di sette sillabe e piano), e d'un gliconio, l'ha resa con due doppii quinarii doppiamente sdruccioli, un settenario piano e uno sdrucciolo.

Passiamo ai giambi. Il distico dei dieci primi Epodi oraziani, composto di un trimetro e di un dimetro giambici acatalettici, cioè di un verso sdrucciolo di dodici sillabe e di uno sdrucciolo di otto, lo ha reso con un endecasillabo sdrucciolo e un settenario sdrucciolo; salvochè gli è parso più conforme al gusto della poesia italiana l'aggiungervi la regola di unire tali distici a coppie, così da farne strofette di quattro versi. Ha riprodotto anche una strofe archilochia, quella dell'Epodo XI, composta di un trimetro giambico acatalettico, che si traduce in un nostro endecasillabo sdrucciolo, e del così detto verso elegiambo, che era un verso di quindici sillabe; poichè constava del secondo membro d'un pentametro (tripodia dattilica catalettica) e di un dimetro giambico acatalettico. Il Carducci l'ha riprodotto accoppiando un settenario piano con uno sdrucciolo, come a dire il verso di Cielo cogli emistichii trasposti. Ciò non dà se non il ritmo di qualcuno soltanto degli elegiambi oraziani letto alla buona, ma son selezioni legittime, conformi al metodo onde i metri si svolsero a ritmi.

Ottimamente tutto, e cotali conquiste son più pacifiche, quantunque meno splendide, che quella dell'alcaica [1]). I versi che in tali strofi si combi-

---

[1]) Già il Casini, nel suo opuscolo *Sulle forme metriche italiane*, ha schematizzato sufficientemente queste forme barbare.

nano son già antichi ed ovvii nella nostra poesia, e legano bene insieme. Non v'è che quel solo punto nero, l'abuso degli sdruccioli, che è causa di monotonia, di latinismi, e degli altri guai che dicemmo. E di altri che potremmo dire, come la troppo frequente ricorrenza di una data parola: p. es. *secoli*. Naturalmente, un poeta quale il Carducci ha operato prodigii; e cogli sdruccioli egli ci aveva già la mano, chè ne abbondavano pur le sue poesie anteriori. Ma vuol dir molto che pertin lui non abbia potuto schivare la continua vicinanza di parole del medesimo tipo, come quello cui spetta *gloria* o quello cui spetta *ferreo* e così via, o magari del medesimo vocabolo, or in funzione di sdrucciolo, or di piano, senz'altra ragione che coonesti il divario se non la dura necessità dello schema ritmico; nè sia riuscito a scansar sempre, egli così erudito, i falsi sdruccioli procurati con dieresi assolutamente erronee [1]).

[1]) Ecco quelli nei quali mi son imbattuto scorrendo tutta la recente raccolta generale, e che han luogo o in fin del verso o in fin del primo emistichio sdrucciolo, e o nelle poesie barbare o nelle ordinarie, e qui si registrano col solo rimando alle pagine: — *tempio* (p. 48 e 80), *ampia* (38), *ampio* (77), *fischia* (877), *soverchio* (968), *trifoglio* (451), *Campidoglio* (482), *battaglia* (447), *Bastiglia* (ib.), *orgoglio* (161), *dubbio* (816: lecito è solo *dubïo*), *Aiaccio* (842), *Muggia* (851), *slancio* (827), *camoscio* (923), *cocchio* (53), *verdeggia* (149), *Maggio* (647), *gioia* (818, 876, 915), *brumaio* (842). — *Silenzi* (446) e *misteri* (817) andrebbero scritti *silenzii* ecc. — Per la dieresi in *lauro*, *laude*, *fausto*, ecc. già ebbi a difendere il Carducci contro l'eccessivo rigore dell'Imbriani (cfr. più sopra a p. 49-50); ma

E la conclusione? È chiara. La riforma, o meglio l'aggiunta, a cui il Carducci ha indissolubilmente legato il suo nome già prima illustre, importa la ripetizione artificiale, rispetto ai ritmi latini abbandonati, di quello stesso procedimento che molti secoli fa, in un modo tutt'altro che cieco ma più istintivo e alla buona, diede all'Europa neolatina la sua versificazione volgare; ed in ciò è la legittimità della riforma od aggiunta. Ma questa non ha potuto se non volgersi a raccattare quei ritmi che, o per ragioni ineluttabili, come gli esametri e pentametri, o per ragioni più o meno gravi, come gli alcaici e gli altri, il medio evo aveva lasciati cadere; e in ciò è la sua o illegittimità o debolezza. Lateralmente alla via maestra il Car-

---

non posso disconvenire che di codesta che è una mera licenza il Carducci ha fatto un uso troppo frequente, il quale poi lo conduce non di rado a mettere a breve distanza un vocabolo come *auro* per trisillabo e uno come *aureo* per bisillabo! In *daino*, uno dei tanti gallicismi che dobbiamo alla lingua della caccia, la dieresi non è che una licenza, ma ben comportabile, ed ha buoni esempii classici. — Per *adamàntina* (859) l'Imbriani ebbe torto, chè è un giusto latinismo: al più poteva notare che urta con l'abitudine della lingua e della poesia per *adamantìna*. — *Prèsago* è dell'uso andante, ma fuor delle strette della lingua sdrucciola il Carducci medesimo preferisce dir *presàgo*, secondo la buona tradizione del nostro linguaggio poetico, e secondo la pronunzia latina, più che mai rispettabile in una voce come questa, che non è dello strato popolare. — *Pèltasti* (798) non è nè dell'accento greco nè del latino, e neppur del comun tipo accentuale italiano; e può correre alla meglio sol perchè voce esotica (meno insolito è *peltàto* = p e l t a t u s).

ducci ha rintracciato un sentiero, e lo ha reso praticabile, e vi ha segnato alcune orme indelebili; ma la via maestra della poesia italiana resterà sempre quella sulla quale s'incontrano la Commedia, il Canzoniere, il Furioso, la Liberata, l'Attilio Regolo, il Mattino, il Saul, l'Iliade, i Sepolcri, l'Adelchi, la Ginestra, il Sant'Ambrogio, e, può ben dirlo senza lusinga chi di mille voci al sonito non ha mai mista la sua, l'Idillio Maremmano, il sonetto al bove, Versaglia, il Canto dell'amore, e ogni altra cosa simigliante *).

*) Il povero Carducci, ricevuto e letto questo lavoro, mi scrisse: — Bologna, 5 luglio 1903. Caro D'Ovidio, Grazie di cuore e di testa per l'amabilissimo e dotto articolo su la versificazione delle *Odi barbare*. Hai sempre ragione. Ma delicta juventutis meae.... Perchè fu un proposito proprio giovanile. Stai bene? Lo spero. Io vado avanti così così. Tuo Giosue Carducci. — Al lettore non isfuggirà quel senso di temperata malinconia che è in codeste poche righe, nè ciò che v'è di concettoso nell'espressione: di cuore e di *testa*. Nè ometterò di avvertire che quei quattro puntini dopo *juventutis meae* son proprio suoi, e sottintendono un pensiero argutamente modesto, come intuisce ciascuno che ricordi le successive parole del passo scritturale: *et ignorantias meas ne memineris, Domine.*

Anche un' interessante e istruttiva lettera del Boito (18 agosto 1909) ho la fortuna di poter qui trascrivere, ottenutone da lui il permesso.

— Caro d'Ovidio. Sarà lunga. Hai voluto leggere, contro la mia volontà, le mie poesie giovanili, e, per giunta, il libretto del Mefistofele; se speravi di trovare nel *sabba classico* qualche buon esempio d'adattamento di metrica antica, devi essere rimasto *barbaramente* deluso. Ho errato prima del

Carducci (il mio errore porta la data del 1868) ed ho errato più di lui. È bensì vero che ho dovuto combattere contro un' idra di più: la Musica. Stretto fra tre tirannie: la quantità, l' accento, l' espressione melodica, ho sacrificato a questa (è orribile a dirsi, lo so) piedi e cesure, contentandomi di raggiungere un risultato musicale e non altro. Avrei potuto rimediare nel testo, pei lettori del libretto, ai danni causati dalla musica; ma sarebbe stata una simulazione, e forse cattiva anche quella. Non ne parliamo più. Rilessi nei giorni scorsi il tuo bellissimo scritto, e, se è permesso ad un peccatore l' elogio della virtù, dirò che i forti ed acuti argomenti che adoperi in quella dissertazione mi sono tanto piaciuti, e mi sono ribaditi nella testa così fissamente, che vi rimarranno sin ch' io viva. Ora, non per altro che per darti una prova della cura che metto nel leggerti, voglio qui esporre due osservazioni, e vadano per tutto il tempo che rimango senza scriverti. La prima è quella che risguarda il secondo verso del distico elegiaco. Tu stai fra coloro che lo qualificano un *pentametro*. So bene che per convincerti che quel verso è *un esametro d' una struttura speciale* ho bisogno di presentarti qualche documentazione autorevole e qualche prova. Incomincio col proclamare che il mio testo-principe in materia metrica e ritmica è il II volume dell'*Histoire et théorie de la Musique de l'antiquité* di F. A. Gevaert. Poscia, per procedere con ordine, devo dichiarare, riassumendo l'opinione del Gevaert, che i trattati del I secolo (e questi servirono di base agli altri che li seguirono) sono compilazioni di grammatici ignari di musica, dimentichi delle teorie Aristosseniche. Utili soltanto allo studio delle forme poetiche le più semplici, codesti trattati non c' istruiscono affatto intorno le forme delle grandi composizioni di Pindaro, d' Eschilo, di Sofocle, d' Euripide, d'Aristofane; e (qui trascrivo il mio testo) *on pourrait même dire qu'elles ont mis jusqu'à nos jours d'invincibles obstacles à l'intelligence de ces formes.* Dopo di che possiamo avvicinarci a quel punto della questione che più c' interessa. Il Gevaert, basandosi sulla *Ritmica d' Aristosseno* e citandola, enumera quattro graduazioni di misure. Sulle due prime tutti sono d' ac-

cordo, metrologi e musicologi. Il divario si presenta sulla terza forma, quella del tempo triplo, equivalente alla fusione della lunga colla breve e che si segna così: ⌞_. Ma il contrasto s'accentua sulla quarta graduazione, sul tempo quadruplo (*tetrasemos*), che si segna così: ⌞⌟, ed è equivalente a due lunghe. Codeste sillabe, che si estendono oltre il loro valore metrico usuale, occupando lo spazio d'un intero piede, sono dette *tenute*, e sono designate dai grammatici summenzionati col vago appellativo di *ritmi*, e come tali trascurate e abbandonate alle speculazioni dei musicisti. Questo è un modo assai comodo di semplificare le teorie, ma guarda la confusione che n'esce. Volle il diavolo che due di queste lunghe-lunghissime (qui parlo io, ma esponendo esattamente l'insegnamento del Gevaert), due volte lunghe, s'incastrassero una nel terzo e l'altra nel sesto piede del secondo verso del distico elegiaco, e ciò sin dalla sua origine. I grammatici non riconobbero la bestia: la pigliarono per una lunga comune, e le tagliarono la coda. Diminuito così lo spazio del verso, l'esametro si restrinse e divenne un pentametro. Essi non intesero la sapienza di quello schema, non ne intesero l'*ethos*, non pensarono che appunto quelle prolungazioni anormali di sillabe erano destinate ad accogliere gli accenti patetici, le interiezioni, le grida, i lamenti dell'elegia. Se devo aggiungere alla solennissima testimonianza di Aristosseno un'altra non meno solenne, indicherò colui che nella contemplazione del mistero del Tempo ficcò lo sguardo sì addentro che *a veder tanto non surse il secondo;* ma non è dell'XI libro delle Confessioni di S. Agostino che qui intendo parlare, bensì del suo trattato *De Musica,* al l. IV, 14. Là troverai la conferma della vera struttura del distico in questione. E se vuoi che ti trascriva la descrizione che ne dà il Gevaert, eccola qua. *Deux hexamètres dactyliques; le premier garde la forme habituelle, le dernier a une tenue au 3ème et au 6ème pied, il n'admet de contraction du levé ni à la pénultième ni à l'antépénultième mesure. Les métriciens, négligeant la valeur des longues doubles, ne comptaient que cinq pieds dans le vers élegiaque.* Ma ciò che più mi sorprende si è che tu, tu stesso, che sei di quelli del pentametro, quando scrivi un distico ele-

giaco, per offrirlo ad esempio di concordanza fra la quantità e l'accento, mi dài per secondo verso il più perfetto verso elegiaco che ci sia sotto la volta del cielo. Mi dài un esametro, colle sue brave *doppie lunghe* al 3° ed al 6° piede, che par fatto da S. Agostino in persona. Vediamo di scanderlo o di scandirlo insieme, e tu batti il piede ad ogni tempo forte, io lo segnerò con un accento:

Quále la | puó cer | cár | quále la | déve vo | lér.

Hai battuto il piede sei volte. Lo giuro. E se non è un esametro mi lascio tagliare la testa. L'altra osservazione (ma poi resterò tre anni senza scriverti) risguarda il novenario « bollato da Dante come uggioso pel suono che ha di ternario triplicato ». La Francia, tu dici, « l'ebbe usualissimo dall'emistichio dei tetrametri giambici acataletttici ». Non mi pare che Dante intendesse alludere al novenario di forma giambica, bensì a quello di struttura dattilica. Pigliamo il novenario di forma giambica usato dai francesi:

Un étranger vint dans la ville.

Non vedo come possa scindersi in tre ternari. Si scinde in un quinario tronco e in uno piano. Tu stesso lo riduci a « un doppio quinario mascherato ». Pigliamo ora la forma dattilica coll'anacrusi:

lon | táno, lon | táno, lon | táno,

ed ecco la risoluzione in tre ternari, ed ecco la cantilena uniforme e l'uggia e il diavolo che se lo porti. Ed ora basta. Sta sano, sta sano, sta sano. Lavora, lavora, lavora. Un abbraccio dal tuo Arrigo Boito. —

Devo dichiarare che circa il novenario non ho mai pensato o detto altrimenti da quel che spiega il Boito, e la censura dantesca l'ho appunto riferita solo a quel novenario che il Boito chiama dattilico. E quanto al pentametro, ho seguitato a chiamarlo così secondo la tradizione secolare e il persistente gergo delle scuole, pur sapendo ch'esso è un esametro catalettico in mezzo e in fine, e catalettico *in syllabam*, come

scolasticamente si dice: pur dunque sapendo che il nome *pentametro* è una goffaggine, sia che un quinto piede (oltre i quattro piedi interi) si faccia resultare dalla somma aritmetica delle due cesure, cioè dei due tronconi del terzo e sesto piede; sia che si misuri il verso *come se constasse di due dattili o spondei, uno spondeo, e due anapesti,* la qual brutta misurazione è però più antica che non si creda e risale a vecchi grammatici greci. Ben vengano quindi tutte le belle spiegazioni che il Boito mi ha date e che non mi son punto superflue, e benedetto il malinteso che me le ha procurate, ma in realtà io non ho fatto che chiamar il pentametro col nome che tutti gli danno. E se non ho avuto la premura di preferire il nome di *elegìaco,* gli è solo per tre ragioni: questa denominazione è molto meno usuale; poi richiama troppo l' intero distico elegiaco ed il suo primo intero esametro; infine al soggetto mio niente importa l' origine vera e la giusta appellazione del così detto pentametro. Ma un' altra volta dirò *elegìaco,* se non altro per aver il gusto di ubbidire al Boito. Il quale intanto in un' altra arguta lettera conclude: « Il Carducci ha compiuto il miracolo di espandere fra gli argini incerti della sua metrica barbara una corrente di pensieri mirabile. Perdoniamo dunque alle sponde (e agli spondei) per amor del ruscello. Ma veniamo a questa conclusione: Metrica barbara, in Italia, è meglio non farne ».

IL DONATO PROVENZALE [*]

I.

Che il Donato sia stato composto per l'Italia, lo vide subito il nostro Galvani, e lo consentirono già il Bartsch [1]) e lo Stengel [2]). Che fosse poi opera

[*]) Questo lavoro che, con titolo meno generico, diedi nel 1884 al *Giornale storico d. lett. ital.* (vol. II), fu subito seguito da altre pubblicazioni: del Gröber, del Merlo, del Biadene. Ne riparlerò in una Poscritta, e intanto accenno che da esse non mi deriva alcun obbligo di mutare il mio vecchio discorso, eccettochè in un punto. Credei col Galvani che la composizion del *Donato* s'avesse a porre nella seconda metà del s. XIII, ma i ragguagli cronologici messi poi in campo, circa i due personaggi a istanza dei quali il libro fu composto, m'inducono ad ammettere una data un po' anteriore, suppergiù di un ventennio. Al riprodurre testualmente la mia pristina argomentazione con qualche emenda a piè di pagina, che sarebbe stato un partito migliore per me, ho preferito, per comodità dei lettori, di riformare il mio testo mediante pochi tagli e ritocchi e giunte. Altre rade e lievi giunterelle dovrò pur fare in certi punti ove le pubblicazioni altrui mi han fornito nuovi rincalzi a questa o a quella mia tesi. E dovunque nominerò taluno dei tre colleghi dianzi ricordati, s'intenderà che mi riferisco a quei loro lavori di cui si dirà nella Poscritta.

1) *Grundriss der provenzalischen Litteratur*, p. 65 e 66.

2) *Die beiden ältesten provenzalischen Grammatiken* etc., Marburg 1878, p. XX e 131.

della seconda metà del Dugento, lo tenne il Galvani stesso; non seguito in ciò dagli altri, i quali o si contentarono d'assegnarlo a quel secolo, senza più [1]), o tirarono a farlo risalire al XII [2]).

Io qui ripiglio la duplice tesi del Galvani [3]), per rinfrescarne e rafforzarne e vagliarne le ragioni antiche, ed aggiungervene qualcuna che credo affatto nuova, e far in complesso una trattazione così piena come non è stata mai fatta.

In prima, i manoscritti contenenti il Donato sono, si può dire, tutti italiani [4]): — uno (A) laurenziano del s. XIII; — uno (B) laurenziano del principio del s. XIV, che dà il Donato soltanto in latino, di mano d'un Berzoli da Gubbio, e con un glossario provenzale-italiano; — uno (C) riccardiano della fine del s. XVI, posseduto e *riveduto* dal fiorentino Piero di Simon del Nero, e di mano d'Antonio Marcellino [5]); — uno (D) ambrosiano, della fine del s. XVI,

1) P. es. GUESSARD, *Grammaires provençales*, Paris 1858.

2) STENGEL, l. c.

3) Salvo oggi l'attenuazione, accennata nella nota preliminare, circa la tesi cronologica.

4) Vi accennerò con le sigle con cui gl'indica lo Stengel nella pregevolissima edizione, testè citata in nota, delle due grammatiche; alla quale anche mi riferirò per ogni altra cosa, citandola con la semplice indicazione del nome di lui e della pagina.

5) S'intende quella parte (terza) del codice, la qual contiene le grammatiche; giacchè le due prime parti, contenenti poesie e biografie provenzali, sono bensì dello stesso possessore (Piero), ma di mano d'un Jaques Tessier de Tarascon. Ed esse due prime parti, e il residuo (tolte le grammatiche)

proveniente dalla biblioteca di G. V. Pinelli, e contenente anche due traduzioni italiane del Donato (una delle quali, secondo il Mussafia, forse di G. M. Barbieri); — uno (E) barberiniano, del s. XVII, copia del laurenziano B; — uno (F) marucelliano, pur copia del B. — Ve n'è bensì uno (G) parigino, ma è copia del laurenziano B; ed uno, ora perduto, che stava in Francia nel s. XVIII, era probabilmente una copia indiretta del laurenziano A.

Pure, questo fatto della italianità, effettiva per sei, originaria per due, di tutti gli otto manoscritti, non può per sè stesso dare argomento bastevole della italianità del Donato. Anche l'altra grammatica, *Las rasos de trobar* [1]), opera probabilmente d'un catalano, Raimondo Vidal di Bezaudun [2]), tanto usata, come tra breve si ridirà, fuori d'Italia, ci è giunta in sei manoscritti, di cui ben quattro sono affatto italiani (il laur. B, il ricc. C, il barber. E, il maruc. F, anzidetti), uno è il parigino di fonte

della parte terza, non sono che estratti e copie dal libro di Lione Strozzi, il quale poi altro non era se non la raccolta di Bernardo Amoros. Le due grammatiche rappresentano in questo codice tripartito come una parentesi infissa nel principio della parte terza, e di certo non provengono dal libro dello Strozzi. Lo Stengel, da me interrogato, scorge di ciò una prova anche in questo, che il proemio di Bernardo Amoros alla sua raccolta sta bensì nella parte terza del codice, ma dopo i fogli contenenti le grammatiche.

1) Nel corso di questo scritto diremo per brevità *il Rasos*.

2) Forse *Bezaudu(n)* o *Besalù* è il *Bisuldinum* di Catalogna: v. DIEZ, *Leben und Werke der Troubadours*, l'ediz. del 1882 curata dal BARTSCH, nell'Indice dei trovatori.

italiana (G), e un solo (H) è in tutto straniero: madrileno, copiato nel s. XVIII da uno barcellonese ora perduto [1]).

E neppure vorremo dar gran peso a ciò, che in Italia si sia sempre citato a preferenza il Donato dai provenzalisti. Il Donato lo conobbero il Barbieri, l'Ubaldini, il Redi, il Salvini, il Crescimbeni, il Bastero; il Rasos soltanto il primo e l'ultimo di costoro, e l'ultimo per di più era catalano di nascita, e perciò forse ebbe più facilmente degli altri curiosità o contezza del libro del suo conterraneo di Bezaudun [2]). Che ne' secoli XVII e XVIII sia stato preferito il Donato, è un fatto, come ognun vede, assai tardivo, che può esser dipeso da ragioni affatto secondarie. Pure, ei può anche essere stato, almeno in parte, il proseguimento di una più antica tradizione, che tramandasse il Donato, perch'ei fosse nato in Italia, in modo più sicuro e saldo che non l'altra grammatica. A una cosiffatta tradizione deve accennare altresì il trovarsi il solo Donato in veste anche latina ed italiana; ed il tro-

---

1) Il manoscritto pubblicato poscia dal Biadene (L) essendo anch'esso italiano, e contenendo entrambe le grammatiche, ciascuna oggi delle cifre indicanti o il numero totale dei manoscritti dell'una o dell'altra grammatica, o il numero dei manoscritti italiani a confronto di quelli stranieri, dev' essere aumentata di un'unità, il che, è superfluo avvertirlo, non turba il nostro ragionamento.

2) Bisognerà ora aggiungere il Varchi, che fece di entrambe le grammatiche un compendiolo in italiano di sul testo riccardiano, come si ha dal Biadene.

varsi esso solo nel più arcaico manoscritto (A). Quest'ultima cosa, a rigore, potrebbe semplicemente importare una differenza cronologica tra le due grammatiche; ma potrebbe, dico, non già che debba e che così sia.

II.

Ed il vero è che, più ancora della preferenza degl'Italiani per il Donato, riesce significativo il fatto inverso, che cioè fuori d'Italia nessun antico mostri di conoscere il Donato; e per contrario il Rasos sia colà esclusivamente considerato. L'autore delle *Leys d'Amors,* in un passo [1]) sul quale già il Diez ebbe richiamata l'attenzione [2]), cita e ribatte un'opinione fondamentale del Rasos; e la cita non col titolo dell'opera (*Rasos*), ma alla buona col solo nome dell'autore (*en Ramon Vidal de Bezaudu*), e, quel ch'è più, non la cita del tutto spontaneamente, bensì dice di prevedere che i lettori stessi gliela ricorderebbero come un'autorità contraria. Ed egli poi, anzichè propriamente ribatterla, s'ingegna piuttosto di spiegare e circoscrivere la sentenza del Vidal, o d'indovinare le restrizioni che ad essa poteva aver quasi fatte il Vidal medesimo in mente sua, e cerca così un mezzo termine in cui poter conciliare l'affermazione propria con quella del Vidal. Il che mostra che l'autorità e la notorietà del

---

1) Vol. II, p. 402 e 404.

2) *Grammatik d. rom. Spr.*, I², 106.

Rasos doveva esser tale e tanta da imporre molta deferenza e cautela anche ad un trattatista di sì gran valore quale il Molinier, che per di più scriveva a nome di tutto un consesso di letterati provenzali [1]). Ed anche in un altro luogo, sfuggito, mi pare, a tutti, il Molinier allude, benchè nol nomini, al Vidal, per attenuarne e spiegarne una sentenza eccessiva [2]).

---

[1]) Credo bene di riferire, un po' più largamente che il Diez non facesse, il luogo delle *Leys:* « E pot hom dire *tener* o *te-* « *nir*.... Et si hom vol dire quez eu Lemozi no ditz hom *tenir*.... « e per so nos n' o devem dire, quar segon que ditz en Ra- « mon.... le lengatges de Lemozi es mays aptes e covenables « a trobar et a dictar en romans que degus autres lengatges; « ad aysso dizem que aysso dish en Ramon Vidal per doas « causas, la una cant a la pronunciatio del cas..., l'autra.... « es per las personas del verb.... En autra maniera no trobam « nos qu'el lenguatges de Lemozi sia mays aptes a trobar que « autres lengatges, si no per la doas causas sobredichas. Quar « en Lemozi ditz hom granre de motz estranhs, biaysshatz, « trencatz e mal pauzatz; que ges per aquo quar son dig en « Lemozi no los aparia » (accozza) « hom en dictatz ». — Notiamo intanto che un di questi ultimi epiteti, ***biaysshatz,*** ricordando il ***paraulas biaisas*** e ***paraulas en biais*** degli ultimi periodi del Rasos, e trovandosi nelle *Leys* applicato a parole lemosine (ciò che nel Rasos non è), può parer come ritorto dal Molinier contro il Vidal, e aggiungerebbe alla deferenza una vena di dispettuzzo, che del resto alla nostra tesi non farebbe alcun danno, anzi accrescerebbe sapore.

[2]) È a p. 392 del vol. II: « Si be dizon alqu que la parla- « dura franceza val mays et es plus apta a *retronchas* e pasto- « relas que no es la nostra lenga ni aquel de Lemozi, dizon « encara mays que la parladura de Lemozi e la nostra val « mays a chansos, sirventes et a partimens, ques autra par-

Non una parola invece nelle *Leys* per il Donato. Che se il Diez [1]), dal trovare molte coincidenze tra le *Leys* e il Donato nell'enumerazione delle voci con vocale aperta o chiusa, argomentava che il Molinier tenesse presente, benchè non nominandolo mai, il Donato, egli è pur vero che una tale argomentazione è mal fida [2]); poichè, mentre le coincidenze inconsapevoli sono naturalissime in simil materia, d'altro canto le alcune divergenze, che pure vi sono, tornerebbero un po' strane ove il Molinier avesse conosciuto il Donato [3]).

« ladura. La qual cauza nos no aproam, quar huey uza hom « de totz aquestz dictatz en nostre lengatge; e cil qui dizian « e pauzavan dicha opinio, *se morian per* doas causas: la una, « quar en lor temps en lo nostre lengatge no uzavam gayre « de retronchas ni redondels, sino en lengatge frances, jaciays- « soque aguessem pastorelas; sa [sic] segonda, per lo so, quar « li frances han so mays prest et aparelhat a retronchas et a « redondels et a pastorelas, que nos no avem ». — Ognun ricorda il luogo del Vidal (STENGEL, p. 70, e cfr. 135) a cui è qui fatta allusione. Io ho notato in corsivo *retronchas*, perchè torna a conferma, autorevole, della lezione dei codici C e H, che hanno codesta parola, mentre manca al B (e agli altri?); e il *se morian per*, perchè mi ricorda il costrutto dantesco ' si mosse però che volle far intendere ecc. ' della *Vita Nuova* (XXV). — [S'aggiunga che il codice del Biadene ha *retromas*.]

1) *Gramm.*, I³; sez. 3ª; Quantità provenzale.

2) Anche STENGEL (p. XIV) la ritiene per tale, sebbene non le opponga alcuna ragione.

3) S' aggiunge la buona osservazione del GALVANI (presso STENGEL, 131), che, dove fosse stato noto al Molinier il Donato col suo rimario, non si sarebbe quegli scervellato, nella quinta e ultima parte delle sue *Leys*, a suggerire tanti laboriosi espe-

La stessa esclusiva considerazione per il Rasos troviamo nel codice madrileno (H), dove esso campeggia solo, ed ha seco come un corteo di altri trattatelli provenzali, che lo continuano, o più o meno vi s'appoggiano [1]).

Finora dunque, il Donato e il Rasos ci appariscono come tali che abbiano avuto *divisum imperium:* il secondo occupando esso solo Provenza e Catalogna, il primo prevalendo di molto in Italia sopra l'altro. E ciò indicherebbe appunto nato il secondo oltralpe, il primo qua. Il Rasos, perchè nato nei dominii stessi della letteratura provenzale, dovè discendere anche in Italia, se non altro come un qualunque libro provenzale; ma la grammatica provenzale scritta pegl'Italiani era naturale che non facilmente salisse fin in Provenza.

Del resto la diversità di condotta e di carattere dei due libri s'accorda mirabilmente con la presunta diversità della patria. Il Donato è una grammatica pura e semplice, arida, e, si badi, con la spiegazione in latino delle parole addotte come esempii o per paradigmi; e tutto ciò quadra benissimo alla condizione di libro scritto per insegnare la lingua provenzale a degli stranieri. Il Rasos è pur esso una grammatica in sostanza, ma piena di

---

dienti per cercar le rime, bensì avrebbe senz'altro travasato nell'opera sua il bel rimario del Donato. E il Galvani avrebbe potuto spingere ancora più oltre la sua osservazione, avvertendo come le rime esemplificate nelle *Leys* sieno affatto diverse da quelle del Donato. Su che ritorno più sotto.

1) Stengel, ib.; P. Meyer, nella *Romania,* VI, 311 sgg.

citazioni di luoghi di trovatori, e di discussioni sopra quei luoghi; di biasimi alle negligenze, derivate per lo più dal bisogno della rima, di questo o quel trovatore; di disquisizioni animate su questo e su quel punto di lingua, e sopra certe questioni di massima, che lasciano intravedere una rivalità di tendenze e di scuole, tra mezzo a cui il Vidal si pronunzia recisamente a favore del Lemosino, come patria della buona lingua [1]). È talvolta piuttosto critica grammaticale che grammatica [2]); e senza mai traduzione delle voci provenzali. E tutto ciò quadra egregiamente alla condizione sua di libro nato sul suolo stesso della lingua occitanica, nel-

[1]) E vi son luoghi che ci richiaman subito la mente a ben altre dispute di lingua! Quando, poniamo, il buon Vidal proclamando la necessità di seguir l'uso lemosino accenna alle ripugnanze d'alcuni a riconoscerlo, e ribatte molto giudiziosamente una loro obiezion favorita — « Mant home son que dizon que « 'porta' ni 'pan' ni 'vin' non son paraolas de lemosin, per « so car hom las ditz autresi en autras terras com en lemosin. Et « sol non sabon que dizon! Car, totas paraolas que ditz hom « en lemosin d'autras guisas que en autras terras, aquellas « son propriamenz de lemosin! » (Stengel, p. 70-71) — , allora quei poveri critici italiani che, per difendere la fiorentinità storica della nostra lingua contro chi obietta che 'porta, pane, vino' si dice in tutti i dialetti d'Italia, han dovuto le cento volte rispondere che delle parole comuni a tutti i dialetti non è questione, bensì di quelle esclusivamente toscane, che l'Italia ha avute da Firenze, si potranno, io credo, consolare, toccando ancor una volta con mano che il mondo è sempre stato lo stesso, e che anche in Provenza, al secolo decimoterzo, c'eran di quelli che *non sabon que dizon!*

[2]) Si può vedere anche Guessard, op. cit., p. xlv.

l'ambiente stesso della poesia trobadorica. Certo, una tal differenza tra i due libri può essere, in parte, e, a rigor di termini, potrebb'essere anche in tutto, il semplice effetto di una diversa tempra d'ingegno negli autori; ma chi vorrebbe, nulla sapendo dell'un dei due, e dopo quegli altri indizii che si son visti, arrischiarsi a preferire una causa così puramente soggettiva?

III.

Ma la prova più luculenta della italianità del Donato sta in alcuni suoi luoghi, ai quali nessuno ha finora fatto attenzione.

Parlando dei « nomi provinciali » terminati in *es* [1]), ne arreca quattro esempii: *frances, angles, genoes, polhes*. Sono due nomi italiani contro due soli forestieri; e per di più gl'italiani son nomi più particolari.

Nel rimario torna ad addurre esempii dello stesso suffisso etnico (p. 50). Sono ventisette esempii di cui ben sedici sono italiani: *frances, angles, genoes, bordales, vianes, valantines, carcasses, bedeires, agades* (di Agde), *marselhes, brianzones, poles toes* (tedesco), *campanes* (campano o di *Champagne?*), *bolognes, verceles, pares, cremones, tertones, saones* (savonese), *pontremoles, luques, senes, verones, rimenes, novaires, mozenes*. Dov'è notevole anche questo, che sulle prime i nomi stranieri prevalgono, misti a rari

1) Stengel, p. 7, linea 26-8.

nomi italiani (due); ma da *campanes* in poi, come se l'autore avesse finalmente infilata la via che più cercava, tira giù con tutti nomi italiani. E nemmen vo' tralasciar di notare che degli undici nomi stranieri, tre sono affatto generici (*frances, angles, toes*), e gli altri otto son tutti della Francia meridionale [1]). Ora, io non saprei immaginare un fatto più significativo di questo. In una grammatica provenzale si citano ventiquattro città ad esempio, e otto sono della regione stessa cui quella lingua spetta, ben il doppio son d'un altro paese; nè altro paese all'infuori di questo è poi considerato. Ce n'è più che abbastanza, e ce ne sarebbe anche se il numero fosse uguale, per concludere che, se l'una è la patria della lingua, l'altro dev'esser la patria del libro.

E resta ancora da spigolare in questa specie di indizii. Altrove (p. 45) sono esemplificati i nomi provinciali in *-as* (= lat. anus). E che troviamo? *Tolsas* (tolosano), *marquesas* (marchigiano), *catalas, romas, toscas, trojas, cecilias* (siciliano): sopra sette, quattro son italiani. E v'è di più. Subito dopo son citati nomi, proprio di città, terminanti in *-as*. Non son che due, e sono Milano e Fano (*Milas, Fas*). E quelli in *-is* (p. 52) non son che tre: *Folis* (Foligno), *Forlis, Assis!* Tra i « provinciali » in *-is* abbiamo una messe men lieta; chè due soli italiani (*Faentis, Spoletis*) stanno a lato di due che

1) *Valantines* è di *Valence* sulla sponda sinistra del Rodano, e *Vianes* è di *Vienne* nel Delfinato.

son relativi a città provenzali (*Caercis, Lemozis*), e di tre nomi generici ma pur di Provenza o almen di Francia: (*Paregorzis, Peitaris, Anjavis*) 1). Nè è forse da omettere anche che l'aggettivo *caf* come provenzale non ci è dato che dal Donato (p. 40, e cfr. 111), ed è parola italianissima, a cui nelle altre lingue romanze non risponde che un magro *caffe* del Berry (Diez, less. II[a]).

La prova è tale che basta; pure, sarei lieto di addurre anche la controprova, cioè di ritrovare che dal suo canto il Rasos, scritto fuori d'Italia, non contenga nessun nome o aggettivo locale italiano. Ma il vero è che esso non contien nomi e aggettivi locali nè italiani nè provenzali nè d'alcun altro paese; soprattutto perchè gli manca quell'opportunità di riferirne, che il Donato, per via del ri-

---

1) Voglio qui notare, per uno scrupolo che di certo a tutti parrà soverchio, che degli altri ventinove nomi o aggettivi locali che sono sparsi qua e là in tutto il Donato, ben pochi si riconoscono per italiani: *Verçelz* (p. 46), *Salerns* (49), *Clavais* (8 e 41), che dev'esser certo ' Chivasso '. Poscia, oltre i grandi nomi, come *Jerusalems* (47), *Tirs* (52), *Nils* (51), *Grecs* (45), *Turcs* (59), *Marrocs*, *Mairocs* (53), abbiamo nomi della Francia meridionale, quali *Acs* o *Eis* (7 e 45), *Bezers* (8 e 48), *Lumbers* (ib.), *Bordels* (46), o della settentrionale, come *Paris* (8), *Rems* (8 e 47), *Cambrais* (41). E *Burcs* (59) sarà lo spagn. *Burgos* o il franc. *Bourges?* Dei nomi di fiumi: *Trons* (55), *Moutz* (57); di città: *Roiais* (41), *Surs* (59); di borghi: *Bautz Batz* (7 e 41), *Falartz* (43), *Cardolhz* (54), *Vaurs* (44); di provincie: *Solha* (64): non saprei che mi dire. *Beirius* « idest « provincia quedam, hereticus » (53), sarà Bairut; come *Gions* e *Fisons* sono i due fiumi biblici del Paradiso Terrestre.

mario (che nel Rasos non c'è), ha abbondantissima. Tuttavia, abbiamo la fortuna di poterci procurare un ottimo equipollente, col ricorrere alle *Leys d'amors;* le quali, per essere scritte esse pure fuori d'Italia, ci danno modo di sperimentare sopra di esse il criterio nostro, nè d'altra parte, per la loro grande abbondanza, possono mai lasciarci a corto di materia su cui compiere quell'esperimento. Ebbene, apriamo le *Leys* a p. 42 del vol. II, e troveremo questi aggettivi « gentili » e « patriali », com'esse dicono, cioè derivati gli uni da regioni, gli altri da città: *grecz, latis, ermenis* (armeno), *esquotz,* (scoto), *toscas, frances, engles, castelas* (castigliano), *aragones, Tolzas, Bordales, Caerci, Peyragozi, Carcasses, Narbones, Bederres, Agades.* Gli otto aggettivi di città son tutti della Francia meridionale; e dei nove regionali il solo *toscas* serve a ricordare l'Italia! Ed è tutto merito di Bologna la dotta, sede allora di uno Studio addirittura internazionale, se nella stessa pagina, per esemplificare il pronome relativo, il grammatico plasma questa frase: *us doctors es vengutz de Boluenha, lequals deu legir a Tholosa.* Com'è poi ragione di duplice allegrezza per me, che in un altro luogo (II, 70), in un'enumerazione di proverbii ingiuriosi — *Li Lombard cobezeio* (son cupidi), *Li Frances sobranceio* (prepotenti), *Li Engles falseio, Li Escot mentisho, Li Espagnol mulcio* (molli o muli?), *Li Norman s' orgulhezissho, Li Breto enveio, Li Gasco foleio, Bordoles guerreio* (son maneschi), *Limozi flaqueio* —, l'Italia non sia più minutamente ricordata!

Guardiamo ancora a p. 380 del vol. III, e troveremo in un elenco di nomi in *-ona*, queste sole città: *Bayona, Barsalona, Carcassona, Narbona, Terragona* [1]). Bravo! Chi se ne ricorda qui di Ancona, Cremona, Tortona, Savona, Verona, Cortona, Caprona, Gorgona, Sulmona, Ortona, Bivona? Ma queste avrebbero figurato di certo al posto d'onore nel rimario del Donato, se, cosa notabile, la rima *-ona* non vi fosse stata dimenticata [2]).

IV.

Ed ora veniamo ad una prova di tutt'altro genere, che, a poterci riposar sicuri, ci darebbe insieme la conferma autentica della italianità del Donato, e l'indicazione dell'età a cui si debba assegnarlo.

Nel manoscritto più antico e più autorevole (A), il Donato si chiude con questa dichiarazione dell'autore: « librum composui precibus Iacobi de « Mora et domini Cora.... [3]) Çhuchij de Sterlleto, ad

---

1) E *Alssona* è nome di città? o di donna come sono ivi stesso *Magalona, Peirona?* [Che sia la città di *Alençon ?*]

2) Di *Arpinas, Ravennas,* che insieme a *nostras, vestras, cujas,* son altrove (I, 72), non m'occupo, chè là si parla di latino.

3) Lo Stengel stampa *Corani ;* ma il prof. Cesare Paoli, alla cui pronta cortesia son debitore di più riscontri fatti sul manoscritto laurenziano, mi avvertì che il ms. ha *Corã* con un'abbreviazione che a rigore condurrebbe a leggere *Coram* e nel fatto permette di aggiungere un qualunque compimento. Perciò preferii farne un *Coradi.* Ma, come or ora si vedrà, nemmen questo supplemento occorreva.

« dandam doctrinam vulgaris provincialis et ad dis-« sernendum [1]) verum a falso in dicto vulgare ». Or il Galvani, messosi a ricercare altrove codesti due nomi, trovò un *Jacobus Mori* o *de Moris* tra gli anziani di Pisa del 1264 [2]) e un *Corrado da Sterleto* in una canzone (*Se di voi donna gente*) di Guitton d'Arezzo [3]). Più precise notizie intorno a codesti due personaggi il Galvani non trovò o non cercò [4]). Ma ne concluse che il Donato dovè essere

1) Così il PAOLI. Lo STENGEL ha *discernendum*.

2) MURATORI, *Rer. Ital.*, tomo VI, col. 195. [Dopo s'è trovato di meglio: il *Jacobus de Morra*, personaggio importante in corte di Federico II, menzionato in parecchi documenti anteriori alla morte di Federico. Cfr. la Poscritta.]

3) « Kurado da Sterleto, La canzon mia vi mando e vi presento » è scritto nel vatic. 3793. E ciò manda a spasso il *C. d'Osterletto*, come stampò il NANNUCCI, al quale già il GASPARY, prima che il volume II delle *Rime Antiche* venisse fuori, aveva giustamente contrapposto il *C. da Sterleto* della stampa del Valeriani (*Die Sicilianische Dichterschule*, p. 17 n). Il D'Ancona richiamò la mia attenzione sopra il *Curado* che occorre in altra canzone guittoniana (*R. A.*, p. 294); ma non risulta ch'ei sia lo stesso, e neppure m'è ben chiaro a che propriamente ivi lo nomini Guittone.

4) Il D'ANCONA fiutò subito che Corrado, piuttostochè un Toscano, avesse ad essere un Romagnolo o Marchigiano; e intanto mi suggeriva di dare un' occhiata al FEDERICI (*Istoria de' cavalieri gaudenti*, Vinegia 1787), chi sa fosse Corrado un collega di Guittone. Io percorsi l' indice de' gaudenti che è in fine del primo volume, e non vi trovai nè Corrado da S., nè Jacobo de Mora; il che però non toglieva ch'ei potessero essere stati gaudenti, giacchè, come il Federici stesso avverte (I, 371), l' indice suo non può in niun modo aspirare alla compiutezza. — Del resto, *Sterleto* è veramente luogo ro-

scritto per istanza di due personaggi italiani [1]), nella seconda metà del secolo XIII. Or prescindendo dalla questione se il libro sia stato composto un po' prima o un po' dopo della metà del secolo, qual

---

magnolo-marchigiano, anzi secondo la circoscrizione odierna strettamente marchigiano, come ebbe la bontà d'avvertirmi il Flechia, che lo trovò segnato nel Vocabolario geografico del regno d'Italia, quale appartenente alla provincia di Pesaro e Urbino, presso la città o borgo di Pergola (in riva al Cesano). E il Flechia stesso mi diede il suo autorevolissimo consentimento all'etimologia ch' io ne proposi, da *sterilетum (cfr. lo sterilus di Lucrezio e sterilescere ecc.), e me l'avvalorò, pel significato, col ricordo dei nomi glabretum e veteretum (entrambi di Columella), l'ultimo de' quali « è riflesso probabilmente dal *Vetreto* d'Ascoli Piceno ». — Il cognome *Zucchi*, poi, è notorio ed antico. Il Frati, bibliotecario della Comunale di Bologna, mi scrisse averne esempii a Parma e a Bologna fin dalla metà del Quattrocento. — [Tutte queste affannose ricerche le riproduco anche oggi, perchè una parte di esse conservano il loro valore, e perchè tutte importano alla storia della questione; ma ormai la questione è semplificata mercè il manoscritto del Biadene, e pel documento del 1243 relativo a *Corraduccio* da Sterleto, e pel giudizio del Gröber e del Biadene che finiron col riconoscere che il Donato portasse dunque *Corazuchii*. Il quale è, credo, per il *z* = *d*, una vera riduzion fonetica provenzale del nome italiano, e per il *ch*, una semplice rappresentazione grafica provenzalesca del *cc* palatale italiano.]

[1]) Noto qui un' inezia. Esemplificando i pronomi, il grammatico foggia quest' esempio: « eu *Jacm* sui vengutz ». Avrà prescelto questo nome fra i tanti altri possibili, sol perchè egli aveva in mente quello d' uno de' suoi mecenati, il Mora? Vattel a pesca! — Nel ms. del Biadene l' esemplificazione è invece fatta col nome *Ugo*; sicchè lui, anche per aver riscontrato che in ciò il nuovo codice s' accorda con un dei

mai cosa è più intrinsecamente verosimile di questa, che tra gl'Italiani colti ed eleganti vi fosse allora chi sentisse il desiderio di una grammatica provenzale, ed avesse autorità da indur taluno a comporla? come più tardi il napoletano Marchese d'Avalos, generoso mecenate e gentile poeta, indusse Onorato Drago a comporre un glossarietto e un'ortoepia provenzale? [1]. Certo, a priori si può dire che nè il Mora nè lo Sterleto furono così gran personaggi come il D'Avalos fu; ma v'è egli cosa più credibile di questa, che un de' promotori d'una grammatica provenzale fosse un cavaliere amico del provenzaleggiante Guittone? di quel Guittone che, piangendo un altro amico suo, Giacomo da Leona, gli faceva gran merito che di francese e provenzale avesse saputo dar saggi ancor più che d'aretino? [2].

---

vecchi (C), giustamente congettura che il grammatico, dovendo allegare un esempio, ci abbia messo il nome suo proprio. Tuttavia mi par sempre notevole che dove non è il nome dell'autore c'è quello d'uno dei due amici: sia poi che ciò provenga da ondeggiamenti dell'autore stesso o dai copisti, il che non si ha modo di decidere.

1) Vedasi la pubblicazione fattane dal Rajna (*Giornale di filol. romanza*, n° 7, p. 34 sgg.), e le ottime osservazioni con cui l'ha accompagnata.

2) Francesca lingua e Provenzal, labore
Più dell'Artina ebbono in te, che chiara
La parlasti e trovasti in modi tutti.

Codesto passo, della canz. XXII, l'avevo io riferito nella forma accolta dal non mai abbastanza rimpianto amico Ga-

Che se nel Cinquecento la difficoltà d'intendere il provenzale senz'aiuto di lessici e grammatiche si doveva esser fatta di molto maggiore, egli è pur vero d'altronde che l'obbligo di sapere il provenzale era nel Dugento assai più forte e comune. Nel s. XII, è vero, l'obbligo era stato, in un certo senso, ancora più forte. Sennonchè, allora l'Italia era talmente imbevuta di provenzale; questo, insieme colla lingua d'oïl, ci aveva, non essendosi ancor preso a ben coltivare il volgar nostro, un così pieno e incontrastato dominio; le due lingue di Francia erano insomma così esclusivamente dappertutto l'organo di ogni coltura volgare, che la conoscenza del provenzale era tra noi piuttosto un fatto passivo e inevitabile che un desiderio sensibile. Ma nel s. XIII, ingagliarditasi la coltura del volgare italiano, specie nell'Italia meridionale e centrale, e insieme fattosi viepiù abbondante, specie nella zona galloitalica della Penisola, la partecipazione degl'Italiani al poetar in lingua provenzale, i due volgari vennero a più diretto incontro e in amichevole rivalità; sicchè dovè sentirsi sempre più vivo il bisogno di conoscer anche teoricamente

---

spary (op. cit., p. 16), cioè con la lezione *è bono,* che dava luogo a un curioso modo d'esprimersi, e obbligava a unir *labore* con *provenzal,* curiosa espressione anch'essa. La lezione che pongo oggi la debbo a un suggerimento del Rajna. Non ne viene un costrutto ben piano ed armonico, ma ciò è colpa di Guittone; laddove l'altra lezione era colpa nostra, e riusciva così incongrua e sgangherata da far torto anche ad un Guittone.

quel provenzale che tanto si scriveva tra noi, e a cui tanto si mirava pur da chi poetasse in italiano [1]).

V.

Eppure, quella così esplicita dichiarazione che chiude il Donato (« librum composui precibus Iacobi de Mora etc. »), e quell'illustrazione e conclusione che ne ha fatta e tratta il Galvani, non hanno incontrato generalmente tutta la fede che meritavano. Alcuni tiran di lungo addirittura; altri, senza fermarcisi troppo, non si pèritano di contrapporvi subito prove vaghe e incerte. Ora dunque bisogna ch'io mi faccia a esaminare, non che tutti i dubbii che la cosa ha finora sollevati, altresì quelli che potrebbe suscitare in me stesso.

Guardiamo più da vicino la chiusa del libro nel ms. A. — Finito il rimario vengono le sacramentali parole: « Explicit liber donati provincia« lis ». E poi: « *Et hec de ritimis* dicta sufficiant,

1) Furono forse considerazioni simili a queste mie quelle che indussero il Gaspary a dire (p. 17) non verosimile che gl'Italiani avessero fin dal secolo XII una grammatica provenzale fatta per loro? Io, ad ogni modo, ho voluto solo mostrare che la verosimiglianza intrinseca della cosa è fortunatamente maggiore giusto per quell'epoca in cui gli argomenti estrinseci vogliono metterla. Chè del resto nessuno può dichiarar cosa assurda che una grammatica provenzale si scrivesse anche prima. Il fatto è che essa non c'è, e che, a rifletterci, si trova naturale che non ci sia.

« non quod *plures* adhuc nequeant inveniri, sed,
« ad vitandum lectoris fastidium, finem *operi meo*
« volo imponere, sciens procul dubio *librum meum*
« emulorum vocibus lacerandum, quorum est pro-
« prium reprehendere que ignorant. Sed si quis
« invidorum in mei presentia *hoc opus* redarguere
« presumpserit, de scientia mea tantum confido,
« quod ipsum convincam coram omnibus manifeste,
« sciens quod nullus ante me tractavit ita perfecte
« super his [1]) nec ad unguem ita singula declara-
« vit. *Cuius Ugo nominor*, qui *librum* composui pre-
« cibus I. d. M. et d. C. Ç. d. S., ad dandam doc-
« trinam vulgaris Provincialis et ad discernendum
« verum a falso *in dicto vulgare* ».

Qui, in primo luogo, fa un po' specie che dopo le parole « explicit l. d. pr. », che parrebbero terminative, l'autore ripigli a parlare subito, e, sulle prime, non dell'opera tutta ma dell'ultima parte di essa, del rimario; ed è perciò che il Guessard, bensì con troppa libertà, trasferì le quattro parole « explicit l. d. pr. » in fin di tutta la chiusa. Sennonchè, cessato il primo sgomento, si vede che non è alla fin fine una così grande stranezza, che dopo aver detto, con una formula sacramentale, che qui finisce il libro, cioè la parte obiettiva di esso, l'autore ritorni un passo indietro, e ritocchi, per impulso subiettivo, del rimario; il quale, per essere

---

[1]) C'erano dunque stati prima di lui grammatici del provenzale, anche se meno perfetti? Accenna a Raimondo Vidal? Leghiamocela al dito.

l'ultima parte del libro, è quella che gli sta più in mente, e, per essere la più elastica (chè invece la dottrina della declinazione, della coniugazione e degl'invariabili, aveva limiti essenzialmente prestabiliti), era pur quella della cui ampiezza, come dipendente più dalla sua volontà e solerzia, gli pareva di poter venir chiamato a rendere conto [1]). Ed essendovi poi tra mezzo quell'*et*, non si può dir che vi manchi ogni segno formale della ripresa. Egli dice insomma: « Qui finisco, *e*, quanto alle rime, n'avrei potute dar di più (*plures*) ma mi tardava di por fine all'opera mia ecc. ». E con quest' « opera mia », si badi, egli torna così a parlar subito del libro tutto intero; come n'è prova anche il largo finale « librum composui ad dandam *doctrinam Vulgaris Provincialis* etc. », le quali nessuno certo vorrebbe credere allusive al solo rimario! E quest'ultima considerazione serve anche a remuovere l'infernale sospetto, che a taluno potrebbe affacciarsi, non il rimario fosse per avventura d'un autore diverso dall'autor del Donato o grammatica: il che farebbe, ohimè, cadere tutte le belle prove che dal rimario abbiam cavate per la italianità e per l'età del Donato. Contro al qual

---

1) Difatto parecchie rime mancano al Donato. P. es. *-ona*, come s'è già avvertito, e *-en*, *-os*, *-erma*, *-acha*, *-aire*, *-aris*, *-ori*, *-ici*, *-issi*, che sono invece quelle prese in considerazione dalle *Leys*. Fare un inventario completo delle rime mancanti nel Donato, ed un' indagine sulle ragioni che possano averne determinata l' omissione, sarebbe cosa attraente, ma di nessuna utilità per la questione di cui ora ci occupiamo.

sospetto stanno anche due altre gravi considerazioni: l'una, che le parole « explicit liber *donati provincialis* » stanno giusto alla fine del rimario; l'altra, che il pensiero coraggioso di fare in fin del libro un inventario delle rime, si addice mirabilmente ad un grammatico che anche nel corpo stesso della grammatica credette suo dovere di fare un bellissimo inventario dei verbi provenzali (Stengel, 28-37), laddove nulla di simile è nel Vidal, e solo una larga esemplificazione si trova ogni tanto per certe voci verbali nelle *Leys* (II, 354-406).

E sia pure, mi si dirà, ma come poi si spiega che, mentre tutto il Donato è in provenzale, la chiusa è in latino? [1]) Ora, prescindendo per adesso dalla questione, sulla quale torneremo, se la traduzione interlineare latina che accompagna tutto il Donato sia o no dell'autore medesimo, a me pare che, appunto perchè si tratta d'una chiusa, si capisca benissimo perchè essa sola sia in latino [2]). Essa non fa parte integrante del libro: è uno sfogo contro i presunti emuli invidiosi, ed è un commiato e un appello ai dotti, e perciò sta bene che sia scritto nella solita lingua dei dotti. Tanto più che le parole « explicit liber etc. », le quali era di rito che fossero in latino, e la continua traduzion latina dei paradigmi provenzali e dei verbi allistati, e

---

1) La cosa sgomentò un po' il Galvani stesso (Stengel, 130).

2) E par così anche allo Stengel (ib.), il quale però si appoggia troppo più del necessario, e fors' anche più che non sia prudente, alla identità, cui egli crede, del traduttore e dell'autore.

delle parole rimanti, aveano già messo l'autore sulla via del parlar latino [1]). Mentre d'altra parte era pur naturale che latineggiasse un uomo ancora tanto legato alla latinità, da intitolare il suo libro *Donato* [2]), e da calcare effettivamente il suo libro sulla traccia dell'*Ars minor* di Donato, e, in generale, della grammatica minore latina [3]).

---

1) E così pure *Incipit Donatus provincialis*, è scritto in capo al libro nel ms. A. Solo in un ms. più recente (C) si trova l'intestazione in provenzale (*Aquest es le Donatz proensals faitz per la raizo de trobar*), la quale anche ha subìto l'influsso del titolo del libro del Vidal, che è nel medesimo ms.

2) Veramente, quanto al titolo, e all'*incipit* etc. e all'*explicit* etc., ed anche a un curioso attacco in latino che c'è tra il paragrafo della 1ª coniugazione e quello delle altre, *explicit .i. declinatio* (non dice *coniugatio*, o per distrazione, o servendosi d'una promiscuità di termini che risale fin all'età classica), son cose che potrebbero non rimontare all'autore. Non è che debbano però; anzi qui par proprio il contrario.

3) Buoni richiami dal DONATO (*Ars minor* etc.) ha fatto PAUL MEYER a proposito delle primissime pagine del Donato Provenzale da lui inserite nel *Recueil de textes bas-latins, provençaux* etc., a p. 149 sgg. Naturalmente si potrebbero essi estendere a tutta l'opera. Io mi contenterò di aggiungere a quelli del Meyer un altro confronto solo. La grammatica latina trattava il participio dopo l'avverbio, per fare che quest'ultimo, che è come l'aggettivo del verbo, venisse subito dopo il verbo, come l'aggettivo vien subito dópo il sostantivo. Ebbene, questa sequela che a noi oggi riesce strana, di ‘ verbo, avverbio, participio, congiunzione ecc. ’, la ritroviamo tal quale nel nostro Donato Provenzale; come pure nelle *Leys*, sulle quali ritorneremo. Il Vidal invece fa più a suo modo: nel nominare le parti del discorso dice, nell'ordine tradizionale, ‘ verb, averbi, particip.... ’ (p. 71), ma

Dell'appartenenza della chiusa latina all'autor provenzale si avrebbe una certa conferma — della quale però, lo ripeto con insistenza, non v'è necessità —, dove fosse certo che da lui stesso provenga la traduzion latina. Il Guessard prima in-

poi mette in un fascio (p. 81) tutti gl' invariabili, 'averbi, conjunctiu, prepositiu, interjectiu', e se ne sbriga in due parole prima del verbo. [Così è anche nel ms. del Biadene]. — Trovandomi tra mano i sette ponderosi volumi dei *Grammatici Latini* del Keil, li ho scorsi tutti, per verificare se per avventura la chiusa o commiato del Donato Provenzale non avesse un addentellato in simili chiuse che i grammatici latini solessero porre. Ma forse non ho fatto 'operae pretium', dappoichè ho trovato che in generale finiscono seccamente (come appunto l'*Ars minor* e l'*Ars grammatica* di Donato, l'*Institutio* di Prisciano, i *Catholica* di Probo; e Pompeo, Eutichide, Velio Longo, Agostino, Beda....), almeno stando a come i ms. ce li danno; ovvero son proprio mozzi in fine (Carisio, il Prisciano maggiore....), e il caso ha talora voluto restassero tronchi dove forse essi meno avrebbero voluto (Carisio è interrotto là dove parlando di verbi costruibili con l'accus. e con l'abl. dà l'esempio: puteo stercus et stercore). Pure, alcuni terminano invocando la benevolenza del lettore (Diomede: « .... sperans me profecto legentium gratum testi- « monium, si non laboris, certe simplicitatis, consecuturum »; e Servio nel *De centum metris:* « habes, lector, in compen- « dio discendi manualem libellum, quem magis probabis, si « usus scribendi [versus?] pretium voluptatis exolvat »), o si scusano della brevità (Terenzio Scauro, *De orthogr.*, Keil, VII, 33), o si mostrano lievemente preoccupati d'esser parsi troppo brevi (Probo, *Instituta*, Keil, IV, 192). Anzi Remmio Palemone (Keil, V, 547) accenna appunto alla cosa trattata da ultimo, alle preposizioni (« abunde dictum sit de praepos., « nam etc. »), proprio come il nostro autore del Donato Provenzale alle rime! Parecchi anche hanno prefazioni dedica-

clinò a crederlo, poi lo discredette. Lo Stengel, pur riconoscendo la bontà di certe ragioni del Guessard, sta in conclusione per il sì. A me pare che non si possa asseverar nulla, ma in fondo sarei piuttosto con lo Stengel.

---

torie (Capro, Agreco....), perfino in versi (Foca). CASSIODORO, in un certo senso il più medievale di tutti, ha così lunga prefazione come lungo commiato ai suoi confratelli, che raccomanda a Dio (*Valete fratres* etc. : Keil, VII, 209-10). MALLIO TEODORO (*De metris*) finisce lodando l'opera sua (Keil, VI, 600-601), proclamando per suprema forma l'eufonia, e non respingendo per massima ogni novità metrica. — Prima di lasciar costoro, ci sia lecito di manifestare un desiderio, sebbene nulla abbia che fare col proprio argomento nostro. Leggendo questi antichi grammatici latini, vi si trovano, insieme a parecchie goffaggini, molte osservazioni acute e giuste; eppoi v'è, se non altro, quel non so che di fresco, di vivo, di nativo, che nelle odierne grammatiche latine, tanto del resto superiori per metodo, non vi può mai essere: v'è quell'attrattiva indefinibile che nasce dal vedere come siensi la prima volta formulate certe norme, abbozzate certe dottrine, avviate certe sistemazioni, incoati certi pregiudizii. E non di rado anche v'incontriamo con istupore intuizioni, considerazioni, confronti, termini, che non avremmo mai creduto si fossero affacciati a quelle menti, tanto ci paiono usciti dal nostro pensare d'oggi: qual è, p. es., l'accenno all'allungamento compensativo, che proprio così è in Aulo Gellio, giusta avvertì un dotto tedesco. E ci avvediamo qual decadenza sia stata quella della grammatica dopo di loro, fin quasi al secolo XIX. Ma d'altra parte, il copiarsi che essi fanno di continuo l'un l'altro, e il loro ripetere, anche per necessità della materia, le medesime cose, spesso con le stesse parole, recano un fastidio da stancare qualunque pazienza. Credo dunque che una bella impresa sarebbe quella di chi dalla stupenda raccolta del Keil, come pure da Gellio, Quintiliano,

L'antichità della traduzione è assicurata dal fatto che essa sta già nel ms. A [1]); e poi sta nel B, senza il testo. E s'aggiunge che nell'A la traduzione, che v'è interlineare ed in caratteri più piccoli, è però della stessa mano — almeno così pare a un uomo assai esperto — del testo e della chiusa. E questo, se l'A fosse autografo, basterebbe a mostrare che la traduzione è dell'autore stesso. Ma se l'A è un apografo?

Ha dato da pensare una curiosa glossa che si trova sul foglio 8° del ms. A (= p. 18, lin. 15-6,

---

Varrone, da certi scoliasti ecc., si provasse a cavarne, mercè una larga e ingegnosa 'contaminatio', una bella grammatica (e grammatica nel vasto senso d'allora), composta tutta di passi di quegli antichi, abilmente innestati così che dall'un canto non vi fosse alcuna inutile reiterazione, dall'altro neppur la minima di loro esatte o inesatte testimonianze, o di lor buone o cattive concezioni, andasse perduta. Sarebbe 'la grammatica latina dei latini', e servirebbe come di base classica agli alti studii grammaticali; darebbe una larghezza di sguardo che manca a chi contempla una disciplina solo nella sua ultima fase, sia pure questa la più splendida; condurrebbe a verificare quanto vi sia d'incerto o di poco profondamente fondato, in cose che per tradizione si ripetono con grande asseveranza, e così via. — Devo ora soggiungere che a cotal mio disegno appena di lontano arieggia il libro, assai pregevole in sè, di C. K. Reisig, *Vorlesungen über lateinische Sprachwissenschaft*, I; Berlin, Calvary, 1881.

1) [Manca nel ms. del Biadene, ma ve ne avanzano delle tracce qua e là per entro al testo provenzale; il che già allo stesso Biadene è parso dimostrare che il copista ebbe presente un codice che portava anche la traduzion latina, e lui deliberatamente non volle trascriverla, non senza però inciampare in qualche distrazione.]

dello Stengel). Nel testo è dato quest'esempio di Ottativo: « per mo vol eu augues estat amat »; e in margine, fra una cerchia rossa, v'è scritto: « credo velit dicere: *mo volges deus que agues estat amat* ». Pensa il Guessard che questa glossa marginale sia del traduttor latino, il quale così, con quel « credo quod velit dicere », venga a mostrare d'esser una persona diversa dall'autore. Ma che la glossa sia del traduttor latino, qui è la questione! Se la glossa fosse di mano identica alla traduzione interlineare, e diversa da quella del testo provenzale, allora, certo, il ragionamento del Guessard avrebbe non poco valore. Ma se questo non è, se testo provenzale, version latina e glossa marginale sono, come pare, della stessa mano, allora si può bensì far la supposizione che chi scrisse il ms. A abbia copiato il testo provenzale e v'abbia aggiunto una sua traduzion latina, più la nota marginale: ma tutto questo, per quanto non impossibile, è sempre una mera supposizione, e resterebbe sempre egualmente possibile che lo scrittor del codice avesse copiato e testo e traduzione, e di suo non avesse aggiunto che la glossa. Che se poi la glossa fosse di mano diversa da quella di tutto il resto, allora più che mai non proverebbe nulla: sarebbe una di quelle correzioni o schiarimenti che ogni possessore d'un codice ha potuto fare sul codice [1]). E, se mai, vista

1) Ed è in questo caso una goffa correzione. Il glossatore ha trovato ostica la forma d'Ottativo « *per mo vol* eu au-

la grande antichità del codice, sarebbe un cotale indizio a favore della ipotesi, che l'A sia l'autografo del testo e della traduzione, o un apografo all'autografo vicinissimo [1]).

Un'altra glossa si ha pure nel ms. A, sul foglio 14[b], (= p. 35, lin. 17), consistente nella frase « sermo meus » che succede a uno dei verbi messi a catalogo (*caber* capere); ma nè io, nè lo Stengel, che v'ha richiamata l'attenzione, riusciamo a intenderne il senso.

Ad ogni modo, se codeste due glosse, e in ispecie

---

gues estat *amat* », la quale del resto occorreva già alcune linee prima, « *per mo vol* eu seria amatz », ed egli non ci badò; e che ha un bel riscontro nell'altra forma che dan le *Leys* (II, 240, 244), « *am mo vol* seria bos clercs ». E son chiarissime; chè *am* (= *ab*) ovvero *per mo vol* (*vol* è notissimo come sostantivo d'antico francese e provenzale, e v'è già nei *Giuramenti di Strasburgo*, ed è come se noi avessimo cavato un sost. **ruolo* da ' volere ') viene a dire *con* o *per mio volere sarei* ecc.; ossia ' vorrei essere ecc. '. Il glossatore, non vedendoci chiaro, la volle non so bene se spiegare o sostituire con l'altra *mo volges deus* etc. Ma codesto *mo*, che, nella glossa, di pronome possessivo che era nel testo, diventa un avverbio, e che, come avverbio, è bensì italo-valacco (v. Diez, *Gramm.*, II, Formazione degli avverbii; *Less.*, II[a], s. v.), ma non provenzale, chiarisce che la glossa è d'un Italiano. Anzi, considerando che *mo*, nella funzione esortativa che nella glossa ha, sa piuttosto di emiliano-romagnolo, s'argomenterebbe che il glossatore fosse propriamente di quella regione.

[1]) Ormai, dopo la pubblicazione del Biadene, è sempre più chiaro che il codice A è un antico apografo, non iscevro di errori di trascrizione, quantunque migliore del codice L, che pure è abbastanza antico.

la prima, appartenessero, come volle il Guessard, al traduttor latino, come mai di esse non si troverebbe più traccia nella riproduzione che della traduzion latina ci dà il ms. B?

E uno capace di far quella buona traduzione, si sarebbe trovato così corto poi in faccia a quella forma d'Ottativo? La traduzione è da chi sappia bene il provenzale, e può ben venirci dall'autore stesso, a cui abbiam già riconosciuta molta familiarità col latino. Dà solo un pochin da pensare questo: se poteva scriver latino, come non iscrisse addirittura in latino la grammatica provenzale, che, avendo a servire per insegnar il provenzale a degl'Italiani, era molto più opportuno fosse stesa in latino che non in provenzale? Ma questa difficoltà è tutt'altro che insormontabile, e possiam concludere che la traduzione è certo antica e di uomo esperto; dell'autore stesso può essere, ma può anche non essere: sebbene nulla dimostri in contrario quella tal glossa, che non v'è ragione di creder fatta dal traduttore stesso. Ad ogni modo, di chi sia la traduzione c'importa poco; e strologar poi tanto sul come e perchè un grammatico medievale, sia pur di lingua volgare, uscisse a parlar latino, è da un lato una sottigliezza sofistica, e dall'altro una grossolanità ingenua.

VI.

Ripigliamo ora la chiusa che più sopra (p. 377-8) riferimmo per esteso. I due primi periodi di essa (« Et hec de ritimis dicta sufficiant.... ad unguem

ita singula declaravit ») sono comuni ai mss. A e B; e la lezione anzi che ivi ne demmo, seguendo lo Stengel, risulta dal confronto dei due codici, sebbene lì per non far confusione la dessimo come di A. Ma il terzo periodo (« Cujus Ugo nominor.... vulgare »), che è come dire la chiusa della chiusa, manca al B. Di ciò non è da far gran caso; e non bisogna subito correre a credere che il terzo periodo sia un'aggiunta fatta sull'A, la quale mancasse nell'archetipo comune di A e B. Il B, che è pure più recente, è in tutto più magro e monco, giacchè omette una buona metà del rimario, oltre che sopprime tutto il testo provenzale, come già s'è detto; e forse non trovò nulla d'interessante in quest'ultimo periodo perciò che è tutto personale [1]). Del rimanente, non manca a codesto periodo ogni rincalzo d'altro codice. L'ambrosiano (D), ch'è molto affine ad A ma non ne proviene (Stengel, XXIV), scrive per intestazione: « Incipit liber, quem composuit *Ugo Faiditus* precibus Iacobi etc. »

Certo è bensì che il periodo finale di A ha qualche cosa, nelle prime parole (« *Cujus Ugo nominor,* qui librum composui etc. »), di duro e di manchevole. Intanto, quel *cujus* è un po' troppo lontano dall'*hoc opus* del periodo antecedente, a cui solo può andar riferito; ed è anche troppo asciutto ri-

---

[1]) Anche altri codici si mostrano tendenti ad eliminazioni e abbreviazioni: al C manca la lista dei verbi e il rimario e la version latina; il D omette la spiegazione latina dei verbi allistati.

spetto alle parole susseguenti: si vorrebbe almeno un *cujus auctor*, come supplì il Guessard. Il Galvani avrebbe preferito correggere *cujus* in *Faiditus*; ma la trasposizione che ne verrebbe del prenome dopo il cognome (« Faiditus Ugo n. ») mi riesce dura, oltrechè la frase che ne risulterebbe (« F. U. nominor ») non farebbe che sostituire, ad un principio di periodo stentatamente collegato al periodo antecedente, un principio brusco e slegato. Comunque siasi, giova avvertire che qualunque conciero si voglia escogitare, esso deve fondarsi sempre sul presupposto che l'amanuense di A abbia saltato o franteso qualche parola dell'originale, o, se A fosse l'autografo, che l'autore avesse scritto male per distrazione; non già considerare come incerta la lettera del codice, così da poterla diversamente interpretare. Chè la lezione di A, mi si assicura, è chiarissima: il *cujus* è evidente, nè v'è lacuna prima o dopo di esso, o fra *Ugo* e *nominor*.

Ma non bisogna esagerare le asprezze che questo periodo presenta. Suppergiù esso corre, e in sostanza dice chiaro che l'autor del Donato è un *Ugo*, a che il D aggiunge ch'egli è un *Ugo Faiditus*. E un *Faidit de Belestar* [1]) si trova in alcuni codici di poesie provenzali, come autore di certe poesie che in altri codici sono ascritte ad altri. Può egli esser proprio il nostro grammatico; ad ogni modo basta,

---

[1]) Oggi *Belestà: Arrondissement de Foix*. Anche codesto Faidit, quindi, un Catalano. Vedi STENGEL, 130-31 n.

insieme con Gaucelmo Faidit, a dimostrare il nome *Faidit* appartenente all'onomastica provenzale.

Dice lo Stengel che il *Faiditus* di D potrebbe pur essere una mera congettura dell'amanuense; e che pertino l'*Ugo* pericola, giacchè la chiusa ultima dell'A potrebb'essere un'aggiunta posteriore. Ma per fortuna il valentuomo non si ferma a codesti dubbii, benchè non se ne allontani quanto a me parrebbe giusto. Tutte quelle possibilità, che egli del resto fa bene a rilevare, non sono che possibilità! L'esagerare il valor di queste, per tema di non addormentarsi troppo fiduciosamente nei ragguagli dei due codici, non sarebbe cauto. Lo scetticismo (non dico questo precisamente contro lo Stengel così benemerito delle due grammatiche) in tanto è prudente, in quanto non impedisca poi di ricomporre quella poca o molta certezza che le prove consentono; e la circospezione non istà nel sogguardare di mala voglia le ragioni positive e affisarsi con gran compiacenza in quelle negative: sta nel pesare 'eadem trutina' le une e le altre, e fermare con esattezza le giuste proporzioni tra la prova e il dubbio. Che un Ugo Faidito sia l'autor del Donato non è di così assoluta certezza com'è che il Vidal è l'autore del Rasos: chi lo può negare? Ma *Ugo* ci è dato dalla chiusa, paleograficamente punto sospetta, intrinsecamente punto assurda, di un codice arcaicissimo (nè l'essersi poi ritrovati altrove i due nomi di mecenati, che la chiusa pure contiene, è cosa così insignificante come lo Stengel la dice); e Ugo *Faidito,* nome in sè

provenzalissimo [1]), c'è dato da un codice del Cinquecento, che può avere attinto a più antiche fonti, e che nulla ci mostra menzognero o goffo: a noi dunque non resta che tenere codesto nome d'autore, se non con fede cieca, certo senza sfiducia [2]).

VII.

Un nome, del resto, che non c'insegna nulla. Quando codesto Ugo vivesse non si sa; o per dir meglio, s'induce solo dall'età del Donato stesso o de' suoi due promotori. Ma quei che non danno fede alla chiusa del ms. A, vorrebbero appunto far risalire il Donato ad età più antica di quella in cui noi lo mettiamo, o, meglio, lo lasciamo. E la ragione che principalmente li muove si è, che il Donato ha colore più arcaico, sì per l'orditura, e sì per la lingua esemplata, che non il Rasos: al quale perciò debba avere anteceduto di più anni, appartenendo dunque probabilmente al s. XII.

Incomincio dal dire che l'età del Rasos non si sa con precisione; cosicchè, posto che il Donato dovess'esser più antico, non per questo si verrebbe a ben determinarne la data. Che il Rasos fosse

---

1) Cfr. pr. *faidir* bandire; dalla germanica 'faida': v. DIEZ, *Less.* II, s. *faide*.

2) [La fiducia crebbe poi subito e di molto, in grazia del codice pubblicato dal Biadene, che portando in cima *Ugo Faidicus*, venne a mostrare la legittimità di quel che risultava da due dei codici già conosciuti: su che ritorno nella Poscritta.]

scritto sui primi del s. XIII. alla corte di Pietro II d'Aragona, fu un'ipotesi che il Meyer [1]) enunciò di sfuggita, senza conforto di ragioni, benchè sia intrinsecamente non inverosimile. Che poi il Vidal, poeta novelliere, il quale anche in poesia diè prova di tendenze critiche ed erudite cantando della decadenza della poesia [2]), fosse tutt'uno con l'autore del Rasos, è oramai cosa fuori d'ogni dubbio [3]); ma è insieme dubbio quando quel poeta vivesse. Cioè dire, nel s. XIII di certo: come si vede dai trovatori che cita nella detta poesia e nella grammatica, di alcuni de' quali la vita sta a cavaliere dei due secoli XII e XIII; e dal narrare ch'egli fa in una poesia un certo aneddoto seguendo un giullare della corte di Alfonso di Castiglia, il quale, poichè la moglie ne è detta Leonora, non può esser che Alfonso IX che regnò tra il 1188 e il 1214; e dal darsi che fa egli stesso per contemporaneo (non dico coetaneo) di Ugo di Metaplana, nobile catalano della prima metà del s. XIII [4]). Ma tutto ciò non basta a farci argomentare se p. es. verso la metà del s. XIII il Vidal fosse già morto, o fosse vecchio, e di quanto; sicchè resta egualmente possi-

---

1) *Romania*, II, 348.

2) Bartsch, *Grundriss d. prov. Litt.*, p. 21; Guessard, *Gramm. prov.*, p. XI sg.

3) Oltre Guessard, l. c., cfr. Diez, *Gramm.*, I², 106.

4) Diez, *Leben u. W.* etc., ed. 1882, Indice de' trovatori, sotto Raimondo ed Ugo. Ivi è esplicitamente ammesso che il Vidal possa aver anche di molto sopravvissuto ad Ugo di Metaplana.

bile che il Rasos fosse composto in un decennio o nell'altro della prima metà del secolo. Onde il Donato potrebbe averlo preceduto d'una generazione, eppur restare ancora nell'àmbito del s. XIII.

Ma risulta proprio necessaria codesta precedenza? È innegabile che l'orditura del Donato è più arcaica, più medievale, cioè più conforme alla grammatica minore latina, e stretta al tipo scolastico; e il Rasos è più disinvolto, più emancipato. Ma quelli che una tal differenza interpretano subito come differenza cronologica, muovono, senz'avvedersene, da un presupposto che per loro stessi non è vero, cioè che i due libri siano sorti nel medesimo ambiente! Fossero stati scritti tutti e due in Provenza o Catalogna, o tutti e due in Italia, allora sì il più arcaico sarebbe il più antico: e anche allora non escluderei assolutamente la possibilità del contrario. Ma poichè l'uno è un libro catalano, l'altro italiano, non potrebb'essere la loro diversità effetto dell'ambiente?! O non è noto che l'Italia fra tutti i paesi romanzi fu il più stretto alla latinità, il più restìo a svincolarsi dalla tradizione classica? O chi saprebbe immaginare, p. es., un Provenzale, che nell'ultimo decennio del s. XIII, imprendendo a scrivere una storia d'amore, dubitasse se dovesse mettervi del latino, e allegasse, come fece Dante, l'esortazione del primo dei suoi amici per tenersi al solo volgare? Io mi spiego perfettamente che, mentre in Provenza o Catalogna si scriveva già una grammatica svelta come il Rasos, in Italia si scrivesse contemporaneamente, o

anche dopo, una grammatica più rigida e scolastica [1]).

Quanto al colorito più arcaico che il Donato abbia nella lingua, e' si riduce a questo, che per i nominativi derivanti da imparisillabi latini (*emperaire, bereire* e sim.; *menre* = minor e sim.) il Donato registra codeste forme, che son le più storiche e corrette, avvertendo espressamente che non vi si aggiunga l' *s* finale propria degli altri nominativi; mentre il Rasos espressamente non dice nulla, ma registra solo appunto le forme analogiche e posteriori *emperaires, menres* ecc. La stessa divergenza c'è pei nominativi dei pronomi: il Donato dà *aquel, aquest* ecc., e il Rasos dà *aquels* ecc.

---

1) Potrei del resto avvertire che le stesse *Leys*, sebbene scritte in Provenza, sono molto più strette al tipo grammaticale latino (in parte se n'è toccato anche più su) che non le *Rasos* a cui pur sono posteriori di più d'un secolo. Che se le *Leys* trattando lungamente di metrica, di figure rettoriche, dei vizii di stile ecc., hanno un non so che di largo, tutto questo però non è che fedeltà allo schematismo della grammatica latina maggiore (Carisio, Donato maggiore, Mario Vittorino, Plozio Sacerdote, Prisciano maggiore), che conteneva appunto metri, vizii e figure! Forse appunto nell'attenersi alla maggiore grammatica latina, anzichè alla minore, le *Leys* mostrano il loro lato più moderno; ed è per questa considerazione che io non insisto di più sopra un argomento che ognun vede di quanta forza sarebbe per la mia tesi. Ma nonostante la mia discrezione, della forza gliene riman sempre. Il libro del Vidal per quel suo fare spigliato resta isolato da tutti gli altri, ed è certo men latineggiante e scolastico d'un libro, qual è le *Leys*, che certo gli è posteriore. Questo nessuno lo potrà invalidare!

Il Guessard dubitò non forse simili divergenze siano affar di manoscritti e non risalgan ai due autori; ma lo Stengel gli oppose che, essendo l'-*s* in tutti i codici del Rasos e mancando in tutti quelli del Donato, il fatto apparisce certamente non casuale [1]. Lo stesso ms. C, p. es., che contiene insieme l'uno e l'altro libro, e tutti e due, si badi, in una redazione molto molto diversa da quella dei codici laurenziani, serba pure tra i due libri la solita divergenza su quel punto. Tuttavia, un piccolo dubbio sul valore di questo fatto si potrebbe sollevare. Il Donato si trovava d'avere espressamente avvertito che *emperaire* ecc. e *aquel* ecc. vanno senza -*s* [2], e questo potè essere un preservativo contro la posteriore infezione analogica che i copisti tendessero ad attaccarvi; alla quale invece il Rasos, posto che esso pure avesse in origine scritto *emperaire* ecc., non avrebbe avuto alcun modo di sottrarsi, perciò che non portava alcuna norma esplicita. Ma su questo dubbio non voglio insistere. Consento ben volentieri che la divergenza risalga ai due autori. Tutto sta a fissare che cosa veramente essa significhi.

Ai nostri due grammatici non è lecito applicare scusso scusso quel criterio che si tiene pegli scrittori delle fasi prische di una letteratura, per i

---

1) P. XVI-XVII e XXI. — Anche nel ms. del Biadene la cosa non procede diversamente (p. 364, 365, 372).

2) STENGEL, p. 4, lin. 8 sg.; e p. 5, lin. 36 sg. – E ora cfr. p. 372 del Biadene.

quali maggior arcaismo nella lingua vuol subito dire (e anche allora è desiderabile che vi s'uniscano indizii d'altra specie!) maggiore anzianità dell'autore. Non si possono quei due considerare senza più quasi fossero p. es. l'uno lo scrittore dell'*Alexis*, l'altro della *Chanson de Roland*. Quei grammatici appartengono sempre, per quanto si voglia disputare sul decennio di più o di meno, all'età finale della letteratura occitanica: e già il solo fatto che son grammatici lo direbbe. Appartengono a quell'età in cui già l'antinomia tra il purismo e il neologismo era, come suole, nata, e faceva discordi gli scrittori e, più, i critici ed i grammatici. E questo, che deve ammettersi come a priori, ci risulta anche effettivamente, in persona del Vidal. Basterebbe quel poco che più sopra riferimmo di sue appassionate proclamazioni dell'uso limosino, e di polemiche del Molinier contro di lui, a farci intravedere che il Vidal vivamente e consapevolmente rappresentava nella « questione della lingua » principii determinati. E conformi a questi ultimi erano appunto i nominativi in *-aires* ecc. che egli ha adottati; i quali dunque tanto possono mostrare il Vidal più giovane del Faidit, quanto i nominativi *lui* e *lei* dei Promessi Sposi potrebbero dimostrare che il loro autore sia morto un mezzo secoletto dopo il Mamiani!

Ma torniamo a quello che testè si diceva. Se queste considerazioni sarebbero sempre da fare anche quando il Vidal ed il Faidit avessero scritto tutti e due in Provenza, esse acquistano poi vie-

più di valore dal semplice fatto che l'un dei due ha composto il suo libro in Italia. Il Vidal trattava del provenzale sopra luogo, partecipando alle agitazioni vive e fresche di quella lingua; chi invece, come il Faidit, scrive una grammatica all' estero, è sempre un po' arretrato, è sempre più ligio alla tradizione più antica e più rigorosa.

Ad ogni modo, anche qui le *Leys*, che a me sembra si dovrebbero tener d'occhio più costantemente che non si faccia, c'inculcano di andar cauti a non pareggiare subito le differenze linguistiche a differenze cronologiche. Esse insegnano tutte e due le forme, *emperayre* e *emperayres* e sim., e insistono che *layres* non sia l'unica forma, bensì s'abbia anche *layre* e simili (II, 166 e 168); e, quel ch'è più, pel pronome non danno che *aquel aquest* ecc. (216), e solo pel possessivo *nostre nostres* ecc. ammettono la duplice forma (230). Esse dunque hanno in tutto ciò un colorito più arcaico delle *Rasos*, a cui pur sono di tanto posteriori. So bene quel che mi si potrebbe opporre: le *Leys* sono tanto tardive, che oramai studiano la lingua provenzale più prammaticamente, onde in esse il ritorno all'arcaico è più facile a spiegare. Nè io voglio negare ogni valore a questa considerazione; a patto che non le si voglia dall'altra parte attribuire un valore assoluto, esorbitante. Il modo come gl'imparisillabi e i pronomi sono considerati dalle *Leys* è sempre tale da dover togliere il coraggio di argomentazioni cronologiche precipitose.

Ed in conclusione, al dato cronologico che ci ri-

sulta dalla chiusa del ms. A ho mostrato che nessuna vera ragione sta contro; onde, sino a vera prova in contrario, vi presto fede [1]). E quel che mi par naturale è che i due grammatici abbiano, il più disinvolto prima, il più austero dopo, trattata la lingua d'oc in quel diverso modo che il diverso ambiente, e la diversa tempra del loro ingegno e le diverse opinioni, portavano. E forse al Vidal, come già sospettammo (p. 378), allude Ugo come a suo imperfetto precursore: chè se il Rasos è più disinvolto, il Donato è assai più completo e minuzioso e denso.

1) Il rimpianto Paoli mi scrisse che il ms. A, paleograficamente parlando, potrebbe spettare anche al s. XII « perchè « il carattere è poco o punto angoloso, e c'è molta discre- « zione nelle abbreviature e semplicità nella interpunzione ». Però, lasciando anche stare che il manoscritto è parso generalmente del XIII, lo stesso Paoli consentiva che possa essere del XIII, lasciando alle ragioni diverse dalle paleografiche la decisione dell'età.

POSCRITTA SUL DONATO

Tostochè fu divulgata la mia dissertazione, sopraggiunse un breve articolo del Gröber, nella *Zeitschrift für rom. Philol.*, VIII, 112-17, ov' egli era arrivato appena in tempo a dar un po' di ragguaglio, in un poscritto, di ciò in cui riuscissimo concordi o discordi. Concordavamo nella italianità del Donato, e faceva ei pure un accenno, quantunque fugace, al gran numero di nomi locali italiani nel rimario (salvochè errò congetturando che *Pontremolés* significasse *del Ponte Molle* presso Roma, non ricordandosi di *Pontrèmoli* alle Alpi Apuane); e notava finamente come lo stesso titolo di Donato *provenzale*, e il « dandam doctrinam vulgaris *provincialis* », rivelino che il libro fu scritto fuor della Provenza, dove allora sarebbe bastato *volgare* senz' altro. A che potremmo anzi aggiungere che in realtà i trattatisti provenzali sul suolo nativo non iscesero neanche, nei loro titoli, a far lampeggiare sotto qualunque forma l' idea del *volgare* nè l' idea di *grammatica*, ma le nascosero sotto il titolo svenevole di *leggi d' amori*, o ambizioso e quasi graviniano di *ragioni* o *principii di poesia:* significativo contrasto all' austero e preciso titolo del libro scritto in Italia. Se il pisano Terramagnino intitolò *Doctrina de cort* il suo trattatello grammaticale versificato, non fece che seguire il Vidal anche nella scelta di un titolo vago e ambiziosetto; rincarando

anzi sul modello, come già col ricorrere al verso aveva dato indizio di non molta propensione alla severità. Quindi il caso suo non dice nulla, o al più ribadisce quel che abbiam detto dei trattatisti provenzali, all'un dei quali egli aderiva.

Il Gröber poi faceva capitale egli pure della chiusa del ms. A e dei due personaggi ivi nominati; ma per il *de Mora*, scartando l'identificazione tentatane dal Galvani, preferiva un personaggio che nella Storia della Marca Trevigiana del Verci apparisce qual testimone in un documento dell'ottobre 1243. Felice fu questo deviamento, che presto fruttò altre scoperte: non altrettanto giusto invece il conato di scartare l'altra identificazione galvaniana, circa Corrado. Qui il Gröber fu traviato dalla poca chiarezza in cui tutti allora eravamo su quel benedetto *Corazuchii*, la quale gli diè coraggio a cercar un *Zucchi* nel territorio Veneto. E ciò gli serviva, come pur gli giovava il *de Mora* del Verci, a puntellar una congettura, la qual era il pernio di tutto il suo discorso: che fosse da sfrattare quell' *Ugo Faiditus* non altrimenti conosciuto, e da sostituirgli il notissimo trovatore *Uc de Saint Circ*, che il 1239 era ammogliato in Treviso e avrebbe potuto stringervisi con quel Mora e con quel Zucchi. Non istò a riassumere gli sforzi paleografici e grammaticali del Gröber per render verosimile un *Santcircus* che dicesse *Sancircese* (del castello di San Cirico), e per render credibile che quello fosse il vero vocabolo di cui sopravvivesse la seconda parte (*Circus*) nel ms. A frantesa in *cuius*, e l'intero stesse nel ms. D travisato in *Faiditus*. A sforzi così ingegnosamente accumulati e molteplici non credo che l'illustre uomo vorrebbe appigliarsi anc'oggi, dopo ch'è sbollito il calore della ricerca, e che il ms. L ha cresciuta lena al nostro Faidit.

Ma nel tempo medesimo che il Gröber si teneva l'*Ugo* scacciando il *Faidit*, al di qua delle Alpi il mio povero amico Pietro Merlo s'attaccava al *Faidit* e buttava via l'*Ugo*, mettendo in campo *Gaucelm Faidit*. Questo trovatore, notissimo anche lui, gli parve acconcio; sicchè s'ingegnò di far combaciare, più che non paresse da quel che se n'era scritto fin allora, la cronologia biografica e le peregrinazioni di Gaucelmo con le circostanze vere o supponibili del Donato. L'*Ugo* ci voleva poco a mutarlo in *ego!* Gli articoli del Merlo si posson vedere nel vol. III del *Giornale storico d. l. i.*, o nel secondo dei due volumi postumi nei quali furono raccolte le reliquie del suo colto intelletto. Gli replicò il Gröber in esso *Giornale* (IV, 203-208), mostrando giustamente come la supposizione sua fosse più appoggiata ai fatti e più metodicamente costruita che non quella del Merlo. Sennonchè nelle calzanti obiezioni che a questo ei rivolse ve n'è una, la quarta (p. 205), che feriva in parte anche l'idea sua propria: «perchè si dovrà il Donato, anzichè ad un autor sconosciuto, ma pur nominato in D, attribuire al noto G. Faidit, se parecchi altri autori provenzali non ci son noti se non perchè nominati in un solo codice?». Certo, la posizione del Gröber era migliore anche in ciò, ch'egli aveva voluto cavar un costrutto dalle monche parole del ms. A, *cuius Ugo nominor*, e conciliarle alla meglio con quelle di D; laddove il Merlo doveva far sparire l'*Ugo* da due codici diversi, e preporre un *G.* che mancava in entrambi e tornava inverosimile in sè stesso come sigla abbreviativa di *Gaucelmo*. Ma insomma tutti e due eran troppo restii a rassegnarsi alla genuina lettera dei codici; e al Gröber poi si sarebbe potuto chiedere perchè non gli paresse più facile, nel ms. A, che egli medesimo dichiarava lacunoso e sparso di non pochi errori di trascrizione (p. 207), ammetter possibile

la lacunosa trascrizione d'una frase che nell'esemplare sonasse: « Cuius *auctor* Ugo *Faiditus* nominor », la qual frase avrebbe stabilita piena concordia col D.

Diciamo il vero: le due ipotesi, eliminandosi a vicenda, misero meglio in mostra quel che v'è d'eccessivo e di rischioso nel motivo che le fece spuntare. Il quale in fondo in fondo era, anche nel valentissimo romanista tedesco, la sodisfazione di surrogare ad un autore sconosciuto uno ben conosciuto. È una tendenza naturale del nostro spirito, di correre a simili surrogazioni, quando c'imbattiamo in un nome di cui ci sia già noto o il casato o il prenome: e la tendenza, raffinata nei critici dall'esperienza dei casi in cui l'impulso spontaneo apparve poi giustificato dalla riflessione, li sospinge a far largo uso d'acume e di dottrina per venir a capo di spegnere un personaggio presumibilmente fittizio. Sta benissimo: ma una tale scherma, spesso non inutile pur quando non coglie nel segno, contiene in sè il pericolo del far violenze d'ogni specie, e ingiuria alla verità effettuale. Nel caso nostro, poniamo, senza negare ai due critici la lode che meritano, si può domandare: dov'è la precisa necessità che l'autor del Donato fosse, o un Faidit a noi già ben noto come Gaucelmo, o un Ugo a noi già ben noto come De Saint Circ? che cosa impedisce che vi sia stato un grammatico che fosse non meno Faidit del primo e insieme non meno Ugo del secondo? Esiste un'altra tendenza del nostro spirito, specialmente dello spirito critico, la quale è di star in guardia contro le omonimie, a fin di schivare o rettificare la comune spensieratezza, di fermarsi subito al personaggio più celebre perdendo di vista o non cercando un più o meno oscuro omonimo che quadri meglio al caso. Ma altresì questa preoccupazione, se talvolta conduce a sciogliere problemi duri e tal altra è almeno incentivo a ricerche non inutili,

può alle volte dar nel violento; come allorchè si pensò che il Sordello del Purgatorio dantesco non fosse il trovatore, sibbene un podestà di Mantova! Ho paragonato codeste due inclinazioni diverse e quasi opposte, non tanto perchè la loro antitesi smascheri il possibile eccesso di ciascuna, ma piuttosto per richiamare il carattere soggettivo di entrambe. Soggettiva è l'impressione che un ignoto Ugo Faidit abbia ad essere o un Ugo o un Faidit che già conoscevamo; come soggettivo è il sospetto che un Sordello, che tutti prendon pel solito trovatore, possa essere in un dato caso un tutt'altro Sordello. All'impressione e al sospetto può talora corrispondere la verità reale, e questa con buone prove o ragioni venir chiarita; ma l'impressione e il sospetto possono pur essere fallaci, e l'insufficienza o l'artificiosità delle ragioni o delle prove deve risospingerci indietro, e ricondurci ad ammettere che nessuna necessità oggettiva c'era sotto la pretesa di annullare la grossa verità. Mi dorrebbe di parer saccente con queste riflessioni di metodo, suggeritemi dall'occasione che mi si è presentata, ma che son ben lontano dal rivolgere contro a chicchessia. Torno all'assunto particolare, e ridomando: perchè non è credibile vi sia proprio stato un Ugo Faidit, quantunque ci fosse ignoto per altra via? Forse perchè chi scrisse e fu pregato di scrivere una grammatica provenzale, dovrebbe per forza esserci già noto per poetiche produzioni? Ma possiamo noi presumer di conoscere tutte le poesie provenzali e tutti i nomi dei Provenzali che poetarono? Capisco bene: che un Provenzale passasse le Alpi per recitare o comporre versi in casa nostra, è cosa ovvia, laddove sarebbe strano che ci venisse per scrivere una grammatica. Ma, lasciando anche stare che di qualche altro Provenzale o non poeta o ignoto come poeta si ha traccia fra noi, com'è il *Guglielmo Can-*

celino nel 1205 un dei rettori dell'università di Vicenza (cfr. CRESCINI in fin del lavoro che citeremo nella seguente Appendice); ma, dico, e se il Faidit fu poeta mediocre o poco fortunato, e, venuto più o meno per poetare, mentre aveva più attitudine al lavorìo dottrinale, finì col sodisfarci in questo e col passare inosservato nell'altro? Chi vorrà dire che ciò torni assurdo? Certo è che il Donato è un bel lavoro, che indica una non volgare capacità nella materia. Mi pento di non essere stato abbastanza esplicito quando rilevai anch'io la maggior disinvoltura del Rasos, senza troppo insistere sul rovescio della medaglia. Disinvoltura sì, in quanto sconfina un po' dalla grammatica propriamente detta, o in quanto sconfina dall'enunciazione del puro precetto grammaticale col notar questo o quel trovatore che lo abbia o no applicato; ma disinvoltura, intendiamoci, pur nel senso men buono della parola, dacchè il Rasos è nella sostanza più spiccio, meno completo, e non ha il rimario. Nel Vidal ci si vede più il trovatore che fa il grammatico, nel Faidit ci si vede meglio il grammatico vero, che prende ancor più sul serio l'ufficio suo. Bene starebbe che il grammatico valente fosse un mediocre e dimenticabile poeta.

Vi è chi si ostina a ripetere la vecchia sentenza che il Donato ha la patina d'una maggiore antichità, e mi costringe a pensare che siano buttate al vento tutte le considerazioni ch'io feci per mostrar che il divario tra i due libri nacque solo da differenza d'ambiente e d'umore, oltrechè si riduce in fondo a ben poca cosa. Se non mi si vuol dare ascolto ci vuol pazienza, ma per parte mia soggiungo: che la maggior compiutezza del Donato è anch'essa un indizio che l'autore venne dopo del Rasos, e si propose, come forse si vantò, di superarlo, e vi riuscì; e il Rasos ha esso l'aria d'essere il più antico, perchè ha

le debolezze d'un primo tentativo. Del resto, oggimai è tanto certo che il Donato fu scritto verso la metà del s. XIII, che chi lo vuol per forza più antico del Rasos dovrà mettersi lui nel bell'impegno di dimostrare che Raimon Vidal era ancor vivo e verde nel 1270 o giù di lì!

E non vorrei che a far credere più recente il Rasos ci avesse contribuito il vederlo trascritto dopo il Donato in quei codici che li contengono tutti e due! Primamente, il sopravvenuto testo del Biadene incomincia invece col Rasos; il che, tanto più se si considera la molta antichità di esso testo, scema assai l'importanza di ciò che s'aveva nei codici anteriormente conosciuti, e dovrebbe scemare altresì l'impressione che probabilmente ne derivò e probabilmente sopravvive alla causa che la potè determinare. Eppoi, concedendo pure una tal quale importanza al fatto che i più dei codici cominciano col Donato, forse che l'unico modo di spiegarlo è di porre che l'ordine della trascrizione rispecchi l'ordine cronologico delle due opere? Fu in ogni caso la italianità del Donato che, come ce lo fa trovare senza compagnia in due codici, così ce lo fa in tutti gli altri trovare in prima linea, col Rasos accodatogli come una specie d'appendice. Piuttosto ci sarebbe da chiedersi, perchè i due signori italiani pregarono il Faidit di scrivere una grammatica se già ve n'era un'altra. Ma un tal perchè non è difficile a intendere. Il Donato è più ricco, ed ha nientemeno che il rimario; e i due signori, se pur sapevano l'esistenza del Rasos, poterono però appunto desiderare quel che v'è di più e di meglio nel Donato. Ricordiamoci che il Faidit appunto al rimario attacca l'elogio di sè, la sfida agli emuli, il vanto che nessuno prima di lui aveva trattato così perfettamente la materia. Ed a chi mai, ce lo dicano una buona volta i ricantatori della posteriorità cronologica del Rasos, si può riferire la botta di Ugo se

non al Vidal? Non fo questione di anno più o anno meno, e poco mi premerebbe se qualcuno riuscisse a spostare il Rasos dai primi anni del s. XIII, ove inclinava a porlo il Meyer, a ben pochi anni prima del Donato. Se furon contemporanei o quasi, niente di male; tanto meglio anzi, chè così si spiega ancor più agevolmente la rivalità del Faidit e la stizzetta con cui assevera: « nullus ante me tractavit ita perfecte super his nec ad unguem ita singula declaravit ». Quel che a noi preme è che non si facciano più argomentazioni precipitose di cronologia fondate sull'arena, non si dichiari con tanta spensieratezza più anziano il libro più completo, nè si rinunzii inoltre a capire con chi se la prenda il Faidit dove accenna a predecessori meno abili di lui. Si è data un'importanza enorme al fatto che il Donato registra i nominativi come *emperaire* e il Rasos quelli come *emperaires*, per indurne che il secondo rappresenti una fase più moderna del linguaggio; e non si è badato che lo stesso zelo che il Faidit ha di vietare espressamente per tutti codesti nominativi la finale *s*, e di sceverarne alcuni nomi che paion dello stesso tipo e non sono, come *albires*, è una prova che il Faidit aveva l'occhio a un grammatico facilone che registrava gli *emperaires!* Il Faidit era purista, fastidiva i neologismi grammaticali che l'altro accoglieva, ne avrà forse mormorato coi due amici italiani; e perciò pure potè mettersi « ad discernendum *verum a falso* in dicto vulgare ». Un *falsum* notevolissimo sarà stato per lui giusto la serie degli *emperaires!* E proprio qui dove s'intravede una discrepanza consapevole, un concreto esempio di quel che si tocca astrattamente nel finale latino del libro, s'avrà a scorgere invece un indizio di successione cronologica alla rovescia?!

Un altro efficace contributo ci fornì il Gröber poco dopo (*Zeitschrift* ecc., VIII, 290-93), pubblicando ciò che lo Scheffer-Boichorst gli volle comunicare circa *Jacobus de Morra*. È una serie di documenti, o di passi di croniche, non inediti, ma da niuno adocchiati o cercati per motivi di storia letteraria. Vanno dall'aprile 1239, quando Federico II in Treviso lo fece podestà per compiacere al desiderio di quel popolo, al marzo 1246, che colui prese parte alla congiura contro Federico, e quindi fu dichiarato traditore. Egli era di Morra Irpina (la patria del De Sanctis!), e qualificato *Appulo:* giustamente anche nel senso ristretto, secondo la geografia d'allora. Fu altresì capitano del Ducato di Spoleto e vicario generale della Marca d'Ancona. Compare in più carte imperiali come testimone, e in una, dell'ottobre 1243, « ante Viterbum in castris », per via di Corraduccio da Sterleto, al quale l'Imperatore concede il distretto di Massa nella contea di Sinigaglia, in compenso della rinunzia dei suoi diritti ereditarii sulle contee di Sinigaglia e Cagli. Percivalle Doria, vicario generale di Manfredi in Spoleto e Romagna, gli confermò nel 1259 la concessione di Federico.

Quanto importi ora a noi il ritrovare i due personaggi del Donato sulla stessa striscia di territorio, e i loro nomi combinati in un documento imperiale del 1243 al pari che nella chiusa del Donato, è manifesto. Vien proprio da pensare che il Faidit fosse da loro *pregato* in quel decennio anteriore alla morte di Federico, anzi in quegli anni che precedettero il tradimento del Morra e la sua fuga da Grosseto nel marzo 1246. Dopo codesta burrasca è difficile ch'egli avesse la testa al provenzale, com'è difficile che s'accozzasse più con quel Corraduccio che dovè restare in grazia degli Svevi, a giudicarne dal contegno di Manfredi verso di lui nel 1259. A Giacomo di Morra, il Papa, ospitale in tutti i modi ai traditori di Federico,

donò Policastro, e decretò gli si restituissero i beni che l'Imperatore gli aveva tolti; ma la restituzione ebbe di certo a rimanere lì per lì lettera morta, e, quando l'Angioino reintegrò nei suoi feudi Ruggiero di Morra, nel documento a ciò relativo si accenna a Giacomo e ad un altro lor fratello semplicemente come a *devastati* al tempo della ribellione. Vere tracce insomma della vita di lui dopo ch'ei fu «devastato» non se n'hanno; salvo una lettera indirizzatagli dal cardinale Capocci, legato apostolico nella Marca, Umbria e Toscana, nel triennio 1249-51, dalla qual lettera appare come il Morra seguitasse ancora in quegli anni ad osteggiare da quelle parti la causa degli Svevi. L'ha messa in vista il Novati (a p. 5-6 n. dello scritto onde parleremo nell'Appendice), che con molta sodisfazione vedo esser però, e lui e il Frati, del mio stesso odierno pensiero circa la cronologia del Donato Provenzale. E in verità tutto prova, o congiura a far parer verosimile, che le sollecitazioni al Faidit in compagnia di Corraduccio siano poco o tanto anteriori all'anno fatale che spezzò il cuore di Federico e la bella vita cortigiana del Morrese. Se poi egli è tutt'uno, come assai ragionevolmente opinò il Torraca (*Studi su la lirica italiana del Duecento,* p. 119-24) col rimatore Giacomo Pugliese, divien sempre più naturale che un tal uomo desiderasse una grammatica provenzale. Che la richiesta al Faidit avvenisse nell'Italia di mezzo, ha una piccola riprova anche nella forma in cui ci apparisce il cognome o la patria di Giacomo nei tre codici (A, D e L) del Donato. Nel Mezzogiorno difficilmente si sarebbe scritto altro che *Morra,* mentre si capisce bene che fuor del Reame e ai confini tra le Marche e la Romagna o nella zona centrale a nord di Roma si tendesse a scriver *Mora,* come pur si trova in qualche altro testo *Mora* e *Moro,* oltre *Morro.* Far grande assegnamento su una tale inezia sa-

rebbe un attaccarsi a un capello, di che qui non c'è il menomo bisogno; ma mi par giusto osservare che quest'inezia va d'accordo con tutto il resto. E il resto è quello che s'è già veduto, e che può riassumersi in altri termini così: l'atteggiamento di studioso, e quel di mecenate, a cui inoltre s'accompagna come secondo mecenate (secondo è in tutti e tre i codici) un nobile conte, s'addice bene agli anni fortunati di Giacomo gran personaggio nella corte imperiale, e dedito alla poesia insiem con altri gran personaggi e con lo stesso sire; mentre poco o nulla si concilierebbe con lo stato e le vicende del ribelle perseguitato e fuggiasco, del quale neppur sappiamo come e dove e quando finisse. Starei per dire che tutto ci mena a collocare la composizione del Donato tra il 1240 e il '45 all'incirca. Si potrebbe certamente risalire anche al decennio anteriore, ma con meno probabilità e minor concorso d'indizii favorevoli e suggestivi. Come viceversa si potrebbe supporre che l'esortazione dei due signori producesse più tardi i suoi effetti, ed Ugo componesse o terminasse il libro dopo il marzo '46 o dopo qualche anno ancora: ma rimarrebbe in tal caso da spiegar come mai Ugo avesse lo zelo di ricordare un mecenate già travolto da una disgrazia colpevole.

Gl'insufficienti ragguagli del Galvani sulla coppia dei mecenati indussero lui a porre il libro del Faidit nella seconda metà del s. XIII, e me a non abbandonare tale assegnazione e a immaginarmelo composto forse nel settimo decennio del secolo. Il non grave spostamento al quinto decennio è stato il solo punto sul quale abbia avuto a ricredermi o a temperarmi; chè del resto sui rapporti intrinseci e cronologici con l'altra grammatica, sulla definitiva dimostrazione dell'italianità del Donato, su ciascun altro particolare, non ho avuto di che pen-

tirmi. E dell'aver tenuto sodo sull'autenticità del nome dell'autore ebbi un premio insperato, che fu la pubblicazione, per opera del Biadene, del codice fiorentino Landau (*Studj di filologia romanza* del Monaci, I, 335-402), dal quale, come ogni altro conforto spicciolo, così ebbi quello che mi venne dalla intestazione sua: – Incipit liber quem composuit *Vgo faidicus* precibus domini *Iacobi de Mora* et domini *Corazuchii de sterleto*, ad dandam doctrinam vulgaris provincialis, et ad discernendum jnter verum et falsum vulgare. – Il premio fu, spieghiamoci, tutto intimo, quale può darcelo la conferma di un vero da noi propugnato; perchè in quanto alla compiacenza che ci può venir dal sentirci dire che avevamo dunque ragione, essa mi è mancata. Se la mia condizione fosse stata quella di chi, scalmanatosi a sostenere un errore, si vedesse poi ben presto smentito da una schiacciante prova di fatto, non altra pena ne avrei dovuto ricevere se non l'obblio che taluni hanno ostentato verso tutte le mie speculazioncelle sulle due grammatiche provenzali.

APPENDICE

IL *DOCTOR PROENZALIUM*

Fin dal 1772 era a stampa un documento vicentino, sul quale il suo primo editore e dipoi altri storici locali fondaron questa affermazione: che nella lor città esistesse, il 1305, una pubblica scuola di provenzale. Per gran tempo non vi badarono i provenzalisti; e il Novati, che finalmente n'ebbe contezza, esitò a richiamarvi l'atten-

zione altrui: non tanto perchè gli apparisse incredibile siffatta scuola in quel tempo e in quel paese, quanto perchè gli riusciva strano il documento in sè medesimo. Ma venne il giorno ch'ei lo riprodusse in una Nota nei *Rendiconti* del R. Istituto Lombardo del 1897, contornandolo di erudite riflessioni, e confidando con onesta schiettezza i suoi dubbii ai compagni di studio.

Adunque, in un registro della *Fraglia* (latinamente *Fratalia*) dei Notai di Vicenza, si legge una deliberazione dell'8 gennaio 1305, mercè la quale il detto Capitolo, col voto contrario di soli cinque de' suoi membri, autorizzava il proprio Sindaco a sborsare per grazioso prestito sessanta soldi di denari piccoli a Maestro Tuisio (*magistro Tuyxio doctori proençalium de Vincencia*), che li avrebbe dovuti restituire dopo venticinqu'anni. In fondo alla deliberazione è trascritta la supplica di lui, che suona o stuona così: *A ruiz miseriz ancianiz gastaldiz e segnoritiz de tutaiz la fraiatiz di notariz. Joyz tuixiz si requeriz e si demandiz per deoyz qualchetiz colsetiz o dinaritiz i qualitiz dinaritiz piaxetiz a tutayz la fraiatiz di notarez* [1]).

Gli storici vicentini se lo bevvero per provenzale, come presero alla lettera il *doctor;* quindi ne trassero la conseguenza che s'è detta. Il Novati ravvisò nella supplica « un miscuglio di voci dialettali e di parole artefatte, a cui il Vicentino ha appiccicate delle desinenze fantastiche, in guisa da far credere a gente ignorante o per lo meno assai poco pratica de' linguaggi

---

[1]) Nel testo che diede il Novati ho qui introdotte anticipatamente le due rettificazioni che v' apportò il Crescini, ma vi serbo il distacco di quelle parole che nel manoscritto sono aderenti.

oltremontani, ch'ei si giovasse d'una lingua a lor sconosciuta » (p. 10). Ne trasse che il postulante « non sapeva briccica » di provenzale, e doveva essere ben sicuro che nella Fraglia nessuno fosse in grado di smascherare la sua impostura, poichè osava presentarle un così bel saggio della sua valentìa. Ma, se lui e loro erano ugualmente digiuni di quella lingua, perchè mai egli s'avvolgeva « nella pomposa toga » di *doctor* ecc., e perchè la Fraglia lo assecondava in ciò? A questo dubbio metteva capo il Novati, non pensando che si potesse trattar d'uno scherzo, o nella sostanza o nella forma. Sennonchè, nelle pagine anteriori alla sua conclusione così piena di sgomento, smaltiva ragguagli utili e considerazioni notevoli. Dal primo editore del documento cavava che un notaio *Tuyxio Gumbertini de Costoza* trovasi ricordato in una carta vicentina del 1312. Osservava come nella latinità medievale tra i varii sensi di *doctor* rimanesse prevalente quel di *maestro,* come *proençalium* non dev' essere che neutro, e come quindi nulla fosse più naturale che tradurre: maestro della dottrina e dell' arte di Provenza. E, richiamato il *provenzal labore* di Guittone (della cui insussistenza però abbiam toccato più sopra a p. 375 n.), e l'applicazione che allora facevasi in Italia, e andava generalizzandosi anche oltralpe, del termine *provenzale* nel senso di tutte le parlate occitaniche, o del linguaggio trobadorico in ispecie, passava a mostrare come non fosse inverosimile che per incarico datogli dal collegio de' Notai, o per lo meno sotto l'alto suo patrocinio, qualcuno impartisse allora colà un insegnamento di provenzale: bensì ristretto in modesti confini, cioè qual insegnamento libero, sussidiario dei corsi di grammatica e d'*ars dictandi,* i quali « saranno certo stati mantenuti anche dopo il declinar dello Studio » di Vicenza. All'uopo ricordava la parte grandissima che i notai eb-

bero nello svolgimento della nostra poesia volgare, e altresì nella conoscenza dei due idiomi transalpini (Brunetto, F. da Barberino, D. da Maiano); rassegnava le grammatiche provenzali d'Italia, togliendone occasione a giusti accenni (cfr. qui sopra a p. 408); additava i segni anteriori e posteriori della coltura provenzale e francese nella regione veneta. Se una tal coltura abbondava, è probabile non mancasse il più diretto mezzo d'acquistarla, che è la scuola: e « se v'erano grammatiche, vi saranno stati anche de' maestri ». Il guaio dunque era soprattutto nelle sgrammaticature di colui che in questo caso aveva da essere il maestro!

Al cortese appello che in ultimo il Novati faceva, che altri l'aiutassero a sciogliere il groppo, rispose immediatamente lo Scherillo (*Rassegna critica d. lett. ital.* del 1897, p. 28-31), il quale nella supplica di Tuisio riconobbe semplici parole venete con l'aggiunta di un *z* o *iz* o *tiz*. Tuisio, diceva, avrà voluto velare un poco l'incresciosa domanda, e in un simile caso vien molto opportuno lo scherzo, che « salva il pudore di chi chiede e forza un po' la mano di chi deve concedere ». Forse, soggiungeva, colui avea fama d'uomo allegro, e ora insomma nello stender la mano adombra la domanda adombrando ogni parola con una coda, come soglion far per gioco i fanciulli. Quello scherzo non sarebbe mai potuto passare come lingua provenzale, lingua che allora generalmente si conosceva, fosse pure con poca grammatica, nè quindi mirava ad un inganno; nè esclude che magari Tuisio sapesse e insegnasse davvero il provenzale.

Appena scorso l'articoletto dello Scherillo, gli scrissi alcune righe di cui riproduco qui le meno superflue.

Anch'io, gli dicevo, compresi subito le parole venete

e l'intenzione scherzosa, e siamo d'accordo. Al vostro arguto ragionamento vi sarà da aggiungere, ma non v'è nulla da togliere. Aggiungere, dico, perchè resta sempre da indagare o strologare se lo scherzo riguardi soltanto la forma della petizione, o non investa alcunchè di più intimo. Non so se vi siate accorto che il verbale stesso dei signori Notai ha uno spunto di celia dove è lì lì per trascrivere la supplica, poichè dice: « Tenor autem peticionis dicti magistri *Tuyxiz* doctoris proenzalium de Vincencia hic est ». A principio, dove il nome càpita in dativo, si ha regolarmente *Tuyxio,* ma in fine, dov' esso càpita in genitivo, scappa fuori codesto *Tuyxiz*. che prelude alla pioggia degli zeta [1]). Chi ha redatto il verbale è stato in vena di metterci un pizzico di celia anche lui. E badate: mentre si tratta d'una piccola somma, cinque dei membri della corporazione non l'han votata. Soverchia pretesa sarebbe voler sapere perchè la negassero: ci accade tante volte di non riuscir a capire il motivo del voto di uno che ci siede a fianco! Ma non è temerario il sospettare che ai cinque non paresse serio l'accogliere una petizione così buffonesca. Che a quei tempi, e in quel *goldoniano* angolo d'Italia, e in quel ceto dei notari tanto gaio allora e spigliato e letterato quanto oggi è plumbeo e pedestre, il buon umore facesse presa, si capisce; eppoi in ogni tempo e luogo una bizzarria può piuttosto allettare che non sdegnare un sinedrio pur d'uomini gravi. Ma si comprende del pari che anche allora, e anche là, qualcuno più au-

---

1) Dal Crescini abbiam poi appreso che la formula riappare anche nel margine del verbale come intitolazione di questo, e col nome in genitivo, ma sotto la forma *Tuysij*: il che non guasta il mio ragionamento, anzi l'avvalora.

stero o tronfio, o più mal disposto verso il richiedente, torcesse il muso alla buffoneria di Tuisio e all' indulgenza dei colleghi per essa. Oltre il resto non ci deve sfuggire che lo scherzo di Tuisio non si limita a quello spolvero di zeta ed all' uso del vernacolo anzichè del latino, ma ha una punta d' ironia : « i quali danari piacciono a tutta la fraglia dei notari ». Anche a voi, messeri anziani, gastaldi e signori di tutta la fraglia dei notari, i danari piacciono : e compatite dunque il povero Tuisio, che vi domanda o qualche cosa o danari addirittura ! Or tutto questo complesso di giocosità e petulanza bonaria da una parte, e di condiscendenza, dall' altra, non solo alla richiesta, ma, con quel *Tuyxiz*, pure alla forma della richiesta, ci costringe a riflettere se per avventura nelle dizioni *magistro Tuyxio doctori proenzalium* e *dicti magistri Tuyxiz doctoris proenzalium* non s' annidi un' altra burletta : in quanto i largitori desser forma esagerata e solenne ai rapporti che Tuisio avesse con la scienza provenzalesca, o ripetessero una specie di nomignolo canzonatorio che al pover uomo si fosse venuto appiccicando. Il Novati si chiede perchè mai Tuisio s' avvolgesse nella pomposa toga dottorale ; ma dal documento non risulta che se l' affibbiasse lui ! Dice : « Io Tuisio (*Tuyxiz*) sì richiedo e sì domando per Dio qualche cosa o danari ». Non si qualifica nemmeno maestro ! Se dopo tutta la petizione ci volesse anche una vera firma lo ignoro, e a buon conto nel verbale altra firma non c' è. Dunque, o il titolo gli spettava ufficialmente ; o l' uomo era popolare con quel titolo più o meno canzonatorio ; o glielo applicarono in quel punto che gaiamente gli largivano qualcosa. Certo è però che, se tutto si riduce a una caricatura o tradizionale o improvvisata, essa è in correlazione con la qualità dei suoni da lui apposti per maschera al vernacolo ve-

neto. Sta bene che la maschera sia del genere di cui si dilettano i fanciulli; ma qui essa consiste in quegli *z* (o *tz*) che spesseggiano nel provenzale e non di rado vi son preceduti da *i* o da *ti*, come, poniamo, in *partitz*, nominativo singolare o obbliquo plurale di *partito* o equivalente a *partiste*. Al qual proposito permettetemi un'emendazioncella, dove dite che Tuisio aggiunge un *z* alla parola veneta che termini per *i*, un *yz* a quella in consonante, un *tiz* a quella in vocale. La vostra fonologia tuisiana non è perfettissima, chè si trova *yz* o *iz* aggiunto a *tuta*, a *io*, a *deo*, che non sono in consonante; e si trova aggiunto *tiz* a *segnori, dinari, quali,* che non terminano con vocale diversa da *i*: a tacer del finale *notarez* che per l'*e* stuona dal precedente *notariz,* che solo contiene la giusta vocale veneta. Insomma, se la colpa non è di chi scrisse il verbale, Tuisio fu sciatto anche nell'esecuzione del suo capriccio: non seguì in tutto la regola che voi dite, nè alcun'altra. Sulle prime, illudendomi anch'io che una ferma regola ci fosse, sospettai che in *segnoritiz* e *dinaritiz* s'avesse un diminutivo; ma *qualitiz* mi fece subito ricredere. Sennonchè l'irregolarità e la sciatteria, che parrebbero indicare un ignorante, neppur dicono molto, trattandosi d'uno scherzo; sebbene di certo non c'incoraggino a prestar fede che quello fosse un vero maestro di provenzale. E la conclusione è che il vostro bel codicillo alla Nota dell'amico libera la questione dall'incertezza quasi tragica, che derivava dal suppor che Tuisio fosse un impostore, e i Notai capissero il latino, ossia il veneto, del postulante, e insieme si lasciassero infinocchiare a prenderlo per provenzale; ma non la risolve essenzialmente, perchè non ci libera dal dubbio se sotto alla forma scherzevole non ci sia qualcosa di serio. Voi giustamente vi contentate per oggi di affermare che ben

avrebbe potuto Tuisio insegnar davvero il provenzale, nonostante che la supplica sia una mera bizzarria; ma è altrettanto giusto il desiderio, se non la speranza, di schiarire se e che cosa risponda in effetto a quella possibilità.

Ben presto il soggetto lo rivendicò a sè il Crescini (negli *Atti e Memorie* della R. Accademia di Padova, vol. XIII), ritrattandolo come daccapo, approfondendone ogni particolare, portandovi una sicura incredulità verso la pretesa scuola. Emendò in due vocaboli la lezione del Novati. Mostrò come la petizione vernacola ricalchi il modello consueto, in quel registro e in altri consimili, delle petizioni latine. Per esempio: — *A vobis discretis viris dominis gastaldionibus consiliariis et sindico fratalie notariorum civitatis Vincentie necnon ejusdem capitulo dictus Soretus humiliter suplicando requirit....* — *A vobis dominis gastaldionibus consiliariis et sindico ac ab universo capitulo fratalie notariorum civitatis Vincentie humiliter et devote suplicat et requirit dictus Adam....* — Notò che il testo della supplica veniva introdotto sempre con una formula di quel genere, e così in un manoscritto padovano si ha *Cuius peticionis tenor talis est....* Il tenore tuisiano ei lo spiegò non diversamente dallo Scherillo, salvochè le ultime parole le intese come se dicessero: « datemi qualche cosa o del denaro, *secondo il piacer vostro* »; il che però è contro la lettera, e possiamo aggiunger contro lo spirito, se pigliam questo nel senso di punzecchiatura maliziosetta. Mostrò non esser unico il caso, nei registri notarili, di capestrerie che non s'aspetterebbero in mezzo al formalismo ufficiale. Alcuni notai preferivano fare la propria soscrizione ai rogiti in esametri leonini; e un Enrico Campesani nel 1339 domandava in distici latini non iscevri d'arguzia d'esser

reintegrato a Vicenza nel suo posto notarile, e nella deliberazione del Capitolo son trascritti i distici e introdotti con la nota formola *Cuius peticionis* ecc. Al notaio Tuisio Gumbertini del Novati aggiunse il Crescini un altro pur notaio e *de Costoza* e del 1312, *Tudixius Petri Bonvini;* a tacer che il nome apparisce come patronimico in un notaio *Oldricus Tuisii* nel 1288 e 1311, e come nome locale in un *Bertrame de Tudiso* e *Benvenuto de Tuixana*. Che il Tuisio che preme a noi fosse notaio, astrazion fatta dalla sua possibile identificazione con un di quei due o con altri, parrebbe naturale, a vederlo in così spigliate relazioni con la Fraglia: e se si consideri che nei registri di questa vi sono altre sovvenzioni o prestiti a suoi membri, e che nei registri padovani si trovan decretate sovvenzioni a notai resi inetti dall'età o da malattie. Ma, dice il Crescini, tali sovvenzioni non discendono fino alla miseria di quella accordata in Vicenza a Tuisio, che si riduce a un nove lire delle nostre, le quali, vista la differenza dei prezzi da quei tempi ai nostri, arricchirono suppergiù il postulante come oggi lo arricchirebbero trenta lire! Si trattava d'un finto prestito con la restituzione a lunga scadenza, larvante una vera e propria elemosina. Che se egli fosse stato un notaio, questo titolo forse sarebbe registrato nell'Atto, mentre il *magister* che v'è può indicar un semplice maestro di grammatica. *Doctor*, nel suo senso ufficiale, potrebbe convenirsi a un *doctor grammaticae;* ma per il provenzale che grado potrebbe seriamente indicare, e dove conseguito? Al più può essere, per onore o per ischerno, un vago titolo significante perito, erudito; come Alfonso X di Castiglia voleva si desse ai poeti dell'alta lirica, e come Fra Pacifico era detto *valde curialis doctor cantor*, oltrechè *rex versuum*. Per l'insegnamento sarebbe forse convenuto piuttosto *pro-*

fessor [1]). Del resto, *doctor proenzalium* (ove il Crescini rileva la provenzalesca mancanza del -*r*-) è ben coniato, secondo l'analogia di *doctor legum* o *decretorum* o *decretalium*, o perfin *trivialium*, che è « delle arti del Trivio ». Ma coniato bene non vuol di per sè dire applicato sul serio. Vero è che dalla petizione traspare un po' di familiarità di colui col provenzale, non solo per gli zeta, ma per la frase *si requeriz e si demandiz*, che, pur traducendo il *supplicat et requirit* delle corrispondenti formole latine, sembra insieme ricalcare la stereotipa locuzione occitanica *quier e deman*; al che mi par che il Crescini avrebbe potuto soggiungere come il duplice *si* pleonastico aumenti il sapore trovatoresco di tutta la frase. Ma la questione è sempre lì: se la qualunque familiarità di Tuisio col provenzale, e il quasi pubblico riconoscimento di essa, implichi nulla di serio. Il Crescini risolutamente lo nega: per la evidente pochezza dell'uomo; per la nota propensione dei notai a ogni brioso spasso letterario, onde i lor memoriali sono tempestati di amenità e di poesie volgari alte e basse; per non esser verosimile che giusto allora, e giusto in Vicenza, s'avesse l'insegnamento d'una lingua che si era sempre appresa tra noi per vie non scolastiche nè ufficialmente tracciate.

Nel dar breve conto di codesta dotta Memoria nella *Rassegna critica* ecc. (p. 140-41) lo Zingarelli, menando buono il resto, giudicò tuttavia soverchio lo scetticismo del Crescini per ogni accenno di scuola propriamente detta. Osservava: — « Che per un Italiano, a comporre in detta lingua, vi fosse bisogno di apprenderla da chi

[1]) Forse, e non voglio contradire; ma, si badi, un *doctor gramatice*, trecentista, l'abbiamo p. es. nel proemio del Rajna all'edizione maggiore del *De V. El.*, a p. CIL.

la sapeva, questo è fuori di dubbio. Certo le grammatiche che ci sono pervenute, hanno intento puramente pratico. Non si saranno fondate nei pubblici Studi cattedre di provenzale, ma che vi fossero dei maestri come potrebbe dubitarsi? Il *doctor proensalium* è un' ironia, indubbiamente, e forse si spiega con l' umiltà dell' insegnamento stesso, ma questa ingenua ironia non escluderebbe che Tuisio realmente insegnasse il provenzale. Non lo insegnava forse in Ferrara il maestro Ferrarino? Questa forma mi par preferibile a quella di *Ferrari* adottata dal Crescini. E il piccolo conto che si fece di tale ufficio spiega abbastanza quella decadenza nella quale vediamo ben presto piombare lo studio del provenzale tra noi, con l' ignoranza che mostrano di esso i copisti e commentatori delle opere di Dante ». —

Giustissimo. Non si può dir a priori impossibile un insegnamento di provenzale a Vicenza sol perchè non se n' hanno indizii per altre città prossime. Fortuito e indiretto è l' indizio vicentino, e potrebb' essere un eventuale spiraglio di luce per altri luoghi circa i quali nulla c' è giunto. E fortuito è pure se in una città si trova l' uomo adatto o proclive ad un insegnamento straordinario, o se vi si trova l' uomo o l' ente che abbia l' estro di promuoverlo. Sicchè, se per Vicenza avessimo un documento chiaro, non solo gli c' inchineremmo per la deferenza che è dovuta al fatto positivo ancorchè strano, ma lo avremmo ad accogliere senza stupore, senza tacciarlo di stranezza. Ma resta la questione concreta, poichè la sproporzione fra il titolo appioppato a Tuisio e il modesto grado che è solo presumibile per un insegnamento di quel genere, e l' aria di scherzo che v' è da parte di lui e de' Notai a lui compiacenti, ci mettono in perplessità, e apron l' adito a supposizioni varie. Una delle quali, da nessuno messa in rilievo,

volli inculcare con un articoletto nella medesima *Rassegna* (244-5), che qui trascrivo quasi tutto.

.... Evidentemente il pover uomo, scrivendola in parole venete con posticci affissi arieggianti le desinenze provenzalesche, e ricalcando la formula solita delle petizioni latine, ma appiccandovi per coda un' insinuazioncella un po' impertinente, intese di dare alla supplica un tono scherzoso. Nè se ne cava se il provenzale egli poi lo sapesse molto o poco, o ne fosse appena infarinato. Al più può argomentarsi che egli ne attribuisse una semplice infarinatura a coloro cui tendeva la mano; ma nemmen questo, a rigore. L'uso intenzionale e umoristico del maccheronico non implica mai l'ignoranza di nessuno. Del resto, qui ci troviamo proprio nella regione dell' ibridismo franco-veneto e un pochinino anche italo-provenzale; e nella regione che ci darà poi il Folengo. La scappata di Tuisio non si può dire fuor di clima. La questione vera è per quel titolo dottorale inaspettatamente addetto a cosa che può essere stata bensì oggetto d' insegnamento alla buona, ma non materia di laurea. Forse i Notai, assecondando l'umore del petente o del pezzente, misero una punta di scherzo anch' essi nella loro riformagione gabellando lui per dottore di cose provenzali? Tuttavia sarebbe da considerar meglio se quel dottorato, o sul serio o per burla, non possa prendersi in un senso meno universitario o didattico. Nel *De vulgari eloquentia* i *doctores* sono i poeti. *Eloquentes doctores* e *trilingues doctores* (I, 9) sono i poeti dei tre volgari romanzi: i pezzi grossi però, benchè ricordati per il proposito molto elementare di avvertir che tutti adoprano la parola *amore,* e in generale che le tre lingue di cui le lor poesie son documento concordano *in multis vocabulis.* Nel capitolo seguente è allegato come titolo di preminenza pel volgare d'*oc*

l'avere poetato in esso i più antichi *vulgares eloquentes, ut puta Petrus de Alvernia et alii antiquiores doctores.* Nel capo XII una delle cause della preminenza del volgar siciliano è l'avere *perplures doctores indigenas* gravemente cantato. Nel XV, dopo accennata la schiera dei poeti bolognesi col Guinizelli alla testa, Dante conclude: *qui doctores fuerunt illustres et vulgarium discretione repleti.* E nel XIX il volgare illustre è battezzato volgare di tutta Italia, perchè di esso *usi sunt doctores illustres qui lingua vulgari poetati sunt in Italia.* Più oltre (II, 5), notata la superiorità dell'endecasillabo, se ne trova il segno anche in ciò, che con esso dan principio alle canzoni illustri *omnes doctores.* Si tratta sempre, è vero, dei poeti più alti, come lo stesso soggetto del Trattato importa, sicchè si direbbe che il dantesco *doctores* rimanesse fermo a quel grado a cui lo aveva destinato Alfonso di Castiglia col suo *don doctor de trobar,* ricordato opportunamente dal Crescini [1]. Però, nulla vieta di credere che il titolo avesse già rimesso alquanto della sua prima alterigia, e ne sarebbe perfino indizio la frequente aggiunta dell'epiteto *eloquentes* od *illustres* che Dante vi fa, non forse per semplice pleonasmo o sfogo d'ammirazione. E soprattutto nulla vieta che in quegli anni appunto in cui egli registrava le norme dell'alta poesia lirica tenute dai *doctores* pari suoi, una corporazione di notai gratificasse, per condiscendenza e per celia, del titolo medesimo uno strimpellatore di chi sa quali poesie provenzali. Chè

[1] Il quale ha ora la bontà d'indicarmi pure un bell'esempio provenzale:

> N'Aimerics, ab un tal *doctor*
> Conosc que vos etz encontratz
> Don a tot drech seretz sobratz.

(ZENKER, *Die Tenzone,* p. 55; e cfr. DE LOLLIS, in *Stud. di fil. rom.,* fasc. 21, p. 167 n.).

oltre il resto mi sembra che nessuna seria ragione sintattica c'impedisca d'intendere *doctor proenzalium* per « poeta di cose provenzali, poeta in lingua provenzale ». Il legame sintattico sarebbe lo stesso di quello che è in *maestro di musica*, quando lo diciamo d'un semplice compositore, senza annettervi alcun'idea scolastica....

La *fraglia* dei romanisti non ha, ch'io sappia, deliberato nulla nel dodicennio trascorso dalla mia ipotesi, buttata lì senza pretesa. Un de' suoi gastaldi mi obiettò in privato che *doctor* poteva, sì, valer quanto rimatore, ma in un senso alto che non può convenir a Tuisio. Sicuro, e l'ho detto; ma non gli può convenir nemmanco *doctor* nel senso didattico, anzi sconverrebbe pur alla materia dell'insegnamento! Accade spesso, anche ai sommi, di chieder conto ad una singola congettura, di una certa difficoltà a cui va incontro del pari ogni altra congettura che sia stata fatta; e ciò non è giusto. Qui un'identica difficoltà, l'altezza del titolo di dottore, sta nè più nè meno così contro l'ipotesi che Tuisio fosse un insegnante, come contro quella che fosse un rimatore. E la difficoltà si elude in egual modo e grado per l'una e per l'altra ipotesi, con la semplice considerazione che qui tutto è intinto di facezia, dallo pseudoprovenzale della supplica di Tuisio allo pseudotitolo di maestro in provenzaleria. O fosse egli un notaio, come *mastro Burnetto*, o un maestro di grammatica latina, pizzicava di provenzalista, e potè così scribacchiar dei versi come insegnar un po' di grammatica provenzale, e come tutte e due le cose insieme. Se fosse piuttosto insegnante che scribacchino o viceversa, o se per far nei crocchi il saputello in cose provenzali s'attirasse un soprannome quale sarebbe, poniamo, quel di *professore di sciaradologia* che regalassimo a un capo ameno o a un dispe-

rato che avesse la mania delle sciarade o la velleità d'intendersene più degli altri, chi lo può decidere? A Napoli si motteggia come professore di *trastologia* chi ha la riputazione di far *tràstole,* che val *truffe.* Bisognerebbe saper qualcosa di più de' fatti tuisiani e delle scuole vicentine, per venir in chiaro se e quanto ci sia di serio in quell' intreccio di facezie. E non tanto queste fanno argomentare ch' ei fosse uomo di poca levatura, quanto la miseria del soccorso concedutogli.

Ma devo ancor toccare d' un' altra breve Nota del Crescini, negli stessi *Atti* dell'Accademia di Padova (XIV). Il Suchier ricordò l' usanza scolastica, antica e medievale, di sfigurare il latino in strani modi da ridurre p. es. *nepos* a *neniz, cardinalis* a *karinz;* sicchè per lui Tuisio non avrebbe fatto che seguir tale usanza. Giustamente il Crescini replicò, che gli sfiguramenti tuisiani non rendono irreconoscibile la parola vicentina, e che si limitano ad appiccicature che sanno di provenzale, e che queste van messe in connessione col titolo affibbiatogli di provenzalista; e che dunque tutt' al più lo scherzo di lui potè essere un' imitazione e una speciale applicazione di quell' usanza scolastica. Allo Zingarelli poi obiettò che il dovervi pur essere maestri di provenzale non implica che l' insegnamento loro fosse altro che privato e libero, affatto diverso quindi dalla scuola regolare, pubblica, latina: e dimostrò che del maestro Ferrarino la biografia non dice nulla che lo indichi cattedrante di grammatica e prosodia provenzale. Se il suo titolo di maestro accennasse a ufficio didattico, significherebbe solo ch' ei fosse maestro di grammatica latina. Ed io concludo che di Tuisio è dubbio perfino se davvero insegnasse privatamente un po' di provenzale.

SUL TRATTATO *DE VULGARI ELOQUENTIA* DI DANTE ALIGHIERI

Ho bisogno di dire, con un proemietto nuovo al lavoro vecchio, come questo nascesse. Nel marzo del 1868, la Relazione manzoniana sulla lingua stuzzicò un vespaio. Non mancarono i plaudenti in privato o altresì in pubblico, ma più abbondarono le mormorazioni nei crocchi, o le pubbliche confutazioni: varie nella quantità o qualità del dissenso, nel grado dell'assennatezza o dell'erudizione, nella mole del discorso, nei motivi personali, e finanche nell'urbanità delle maniere. Se il Manzoni fosse stato uomo da illudersi e da presumer di sè, e si fosse immaginato di non raccogliere che un plauso ossequente, avrebbe avuto di che disingannarsi. Non s'erano ancora resi conto gl'Italiani, da pochi in fuori, a qual vertiginosa altezza poggiasse l'ingegno di lui. Di un grande scrittore non sogliono i contemporanei misurar tutto il pregio, specialmente se si tratti di grandezza vera, scevra di ogni orpello atto a suscitar la moda e l'ammirazione convenzionale. E in ogni caso quell'uomo, anche per ragioni peculiari a lui e all'età sua, non aveva suscitato mai cotale idolatria e fanatismo prepotente, ma solo un'ammirazione schietta, spontanea, libera, pu-

dica: ed ora da troppo tempo tacendo, aveva quasi perduto il contatto col gran pubblico, il che, se per un verso aumentava il suo fascino, per un altro gli scemava l'efficacia. Inoltre la coltura italiana, sebben fosse in sul rifiorire, e animata da spiriti nuovi, durava tuttavia scarsa generalmente e arretrata: piena di vieti pregiudizii, piena di fumi nazionali e regionali, o, sennò, di vaporose aspirazioni a sconfinati ideali di progresso; sicchè i più non si trovavano in grado di seguire la finissima dialettica d'un tanto ragionatore e filosofo, o la sapienza storica di un critico così profondamente addottrinato, nè di comprendere tutte le gentili ansie d'un artista così squisito. Eppoi, l'unificazione dell'Italia essendo troppo recente e imperfetta, non ancora avevan ripreso le sue stirpi a ben rimescolarsi e affiatarsi, deponendo la ruggine delle abitudini e preconcetti locali; e Firenze non aveva per molti cessato d'essere un paese lontano lontano, quantunque vi si fosse accampata da qualche anno la capitale del Regno. La Toscana stessa non aveva lucida e viva coscienza de' suoi diritti e de' suoi doveri letterarii verso la nazione. Come nel Cinquecento s'era sdegnata contro i *Lombardi* che troppo attenuavano il privilegio suo nella lingua, ma non affrettata a concedere o aiutare quegli espedienti pratici che assicurassero a lei il privilegio e all'Italia il mezzo di tenersi meglio avvinta alla toscanità; così ora provava giusto dispetto per chi negasse i meriti storici e le intrinseche prerogative della sua favella, ma insieme non si sentiva d'assecondare tutte le impazienze fiorentinesche d'un così diverso Lombardo. C'entrava un po' la pigrizia e l'amor della quiete, un po' la modestia e il senso della misura, ed un'istintiva ripugnanza per quel pocolino che pur v'era di troppo rigido e assoluto e utopistico nella tesi manzoniana. Il

maestro, è vero, la temperava con riserve esplicite, e altre riserve sottintendeva o in effetto praticava come scrittore; ma le esplicite non eran del tutto sufficienti, le implicite insufficienti pure, e ad ogni modo non tali da potersi semplicemente sottintendere senza dar luogo a equivoci, ossia ad esagerate imitazioni dei seguaci, a esagerati sospetti degli avversarii. Nè gli esempii che egli aveva dati nel rifacimento del suo capolavoro, o tanto meno quelli che dava nelle sue ultime prose, potevan dirsi immuni da qualche eccesso. Così fu che in tutta Italia, e nella stessa regione ch' ei metteva in trono, assai più che orecchi « attenti e ben disposti » trovò « lingue ribelli, intrattabili ».

La questione da lui rinfrescata ha in sè due aspetti, il pratico e lo storico. La tesi pratica è: per raggiungere la perfetta unità e la piena compiutezza della lingua, uniformiamoci alla Toscana, o più rigorosamente a Firenze, ove il dialetto delle persone colte dista poco o punto dalla buona lingua letteraria, che nel resto della Penisola apprendiamo con grande stento e incompiutamente dai libri. La tesi storica è: la lingua letteraria sorse in Toscana, essa fu la favella nativa scritta dai grandi poeti e prosatori nati colà, e, per imitazione delle loro opere e per altro, adottata via via dagli scrittori non toscani. Le due tesi non son da confondere tra loro, benchè abbiano un intimo legame e il separarle sia in un certo senso un atto di astrazione. Le distingue debitamente chi dice: è un fatto storico innegabile che la lingua letteraria fu il toscano che si propagò in tutta Italia, sennonchè le vicende di codesto toscano espatriato furono e sono tali da non permetterci di dire senz'altro che il toscano parlato di oggi coincida in tutto con la buona lingua nazionale e tradizionale, o che debba questa rendersi coincidente in tutto con quello a furia

di sforzi artificiali. Il toscano parlato c'è prezioso, ma nel trarne il profitto che si può e si deve ci vuol molto garbo, e convien tener d'occhio molte ragioni sì storiche e sì pratiche. Ma allora le due tesi che diciamo si confondevano dai più, o si distinguevano solo in modo istintivo, implicito, incerto. Il Manzoni medesimo, così dotto e così fino insieme, non sapeva nè voleva distinguerle, chè dalla giusta premessa storica traeva come logica conseguenza che l'italiano dovesse ad ogni costo pareggiarsi all'odierno toscano, e che il secolare dissidio e l'eterna tenzone sulla lingua non movesse se non da pervicace stortura di giudizio e da brutte gelosie regionali. Il suo fervido patriottismo unitario, e la sua tendenza ad una razionalità inesorabile, cospiravano a fargli scorgere niente più che storture e gelosie pur là dove s'annidava un fondo di giudizioso e di onesto.

La tesi storica era fuor di Toscana impugnata da molti, certo non senza strascico di regionali antipatie, ma in ispecie per deficienza di coltura o di criterio filologico e glottologico: impugnata con una leggerezza, con una cecità, con una perfidia, che oggi non paiono più credibili. Era ovvio sentir dire non solo che a Firenze si parla peggio che dappertutto, ma che i grandi scrittori del Trecento non iscrissero in toscano, bensì in una lingua di formazione tutta letteraria, a cui tutta Italia dal più al meno concorse. Le vacuità, le fatuità, le falsificazioni del Perticari, tenevan sempre il campo, per quanto minate dal Galvani, e costituivan l'ispirazione conscia o inconscia di molti ignoranti o falsi sapienti. Il peggio era che il famoso trattato dantesco seguitava a dar ansa, come nel Cinquecento, ai negatori della fondamentale toscanità della nostra lingua. I ragionamenti dei campioni di questa s'appoggiavano per tanta parte sulla lingua ben toscana di Dante, e

giusto Dante pareva intervenir di persona a testimoniare in pro dei falsificatori della storia! Questo l'osso duro che non si riusciva a smaltire. E sempre ripullulava il dilemma spuntato più secoli innanzi: o Dante travide per dispetto contro l'ingrata patria, o il libro non è di Dante. Sicuro, perfin la seconda ipotesi, benchè ormai stracca, assurda, da non più avventurarsi facilmente in pubblico, lampeggiava talvolta al pensiero di chi meno si crederebbe.

Vide il Manzoni la necessità di sciogliere il nodo magico, e vi accostò le sue dita, non inesperte davvero di magici portenti; e come se si fosse accorto di una lacuna della sua Relazione, o raccogliesse un invito o una sfida giuntagli all'orecchio, s'affrettò a scrivere al suo Bonghi la bella Lettera perchè questi la stampasse nella sua *Perseveranza*. Che proprio riuscisse a sciogliere il nodo, non parve a tutti, nè potrebbe affermarsi senz'altro. Aveva mirato troppo più al secondo libro del trattatello dantesco che non al primo. Per giunta non aveva badato che il sostantivo *Volgare* ai tempi di Dante significava la parlata, la favella, la lingua insomma; e come quindi non fosse lecito asserire che non ragionasse di lingua un'opera che batteva tanto sul Volgare e sui Volgari: un'opera che, rifacendosi dall'origine del linguaggio e dalla confusione delle lingue, scruta il perchè della progressiva suddivisione d'ogni lingua in altre lingue e di ciascuna di queste in dialetti, classifica le lingue d'Europa, paragona i meriti delle varie lingue romanze, abbozza una classificazione dei dialetti italiani. Fece torto al Trissino, quantunque non senz'apparenza di ragione, apponendogli d'aver per malizia riferito mutilo un passo del Boccaccio; che subito, nel medesimo giornale, il marchese Gerolamo d'Adda dimostrò come già mutilo era capitato al Trissino. Per co-

stui erudito, il Manzoni qui non dissimulava quel profondo disgusto che altrove aveva espresso per lui poeta; e il disgusto, non ingiustificato certamente nè da pochi partecipato, deve sembrar oggi un po' soverchio a chi consideri le intenzioni benigne del gentiluomo vicentino e la ragionevolezza di certe sue idee o propositi linguistici. Non ebbe poi il Manzoni tutta la sua solita esattezza là dove, fuorviato dal Corbinelli e non guardando all'edizion principe della versione del Trissino, ch'ei pur sembrava avere tra mano, toccò del capitolo XIII come se fosse l'ultimo del libro; nè dove tradusse *rithimorum* con *ritmi* anzichè con *rime*. Trascorse tropp' oltre là dove, rilevata la distinzione dantesca tra i vocaboli pettinati e gl' irsuti e via via, ne concluse che in un libro che proibisce i vocaboli troppo lunghi o troppo ruvidi e che so io « non si tratta d' una Lingua, nè italiana, nè altra qualunque »; come se non fosse invece manifesto che quelle distinzioni Dante le applicava proprio all' italiano, nè sarebbero state applicabili a una lingua non determinata. Tutto ciò sta bene, ma intendiamoci: sarebbe uno sproposito e un'ingratitudine il darsi o il dare a credere che quella Lettera fosse un aborto e lasciasse il tempo che trovava. Tutt'altro. Nulla diciamo della precisione dei concetti, della limpidezza dell'esposizione, della vivacità non da ottuagenario, delle ironie amabilmente pungenti, e delle altre qualità ovvie in un tale scrittore. Nulla dell'argomentazione spigliata e disinvolta, poichè la disinvoltura, un po' solo apparente, ma un po' anche sostanziale, riuscì perfin troppa. Nulla infine della signorile sceltezza dell'erudizione. Ciò che più importa è che un pensiero luminoso e nuovo vi lampeggiava: il volgare illustre è lo stretto linguaggio poetico dell'alta lirica, non la lingua letteraria italiana tutta quanta come noi la intendiamo; ed è un

trattato d'arte poetica il volumetto dantesco, non quel che l'han creduto i molti agitatori della questione della lingua. Questo pensiero deviò il corso paludoso dell'interpretazione tradizionale che dava baldanza ai nemici della toscanità e sgomento agli amici. Questo pensiero, pur nella sua forma polemica e paradossale, poteva essere il germe d'un'interpretazione più esatta e più comprensiva, e il lievito di più minute ricerche future.

S'affrettò a fargli eco il Capponi, anche per metter al sicuro l'originalità delle speculazioni sue, pubblicando un frammento della sua futura Storia di Firenze: preceduto nei giornali da una breve lettera al Manzoni, modesta e arguta, ove felicemente qualificava come *proteiforme* il libello di Dante. In questo, il frammento notava trovarvisi « confuso talvolta la Lingua e lo Stile », e che, quantunque « vi si alleghino a condanna dei dialetti voci triviali e plebee », il discorso però « non viene a fermare le ragioni della Lingua, ma dell'Eloquenza ». Il volgare illustre, diceva, era il linguaggio dell'alto stile, il linguaggio degno dei sommi uomini e delle somme cose, « nè già una lingua, ma una scelta o *pesatura* delle voci o dei modi, che sono degni di quegli uomini e di quelle cose: era un camminare con passo dantesco per le sommità d'un Idioma, non già un pigliarlo sin giù dal fondo: era un ristringerlo anzichè ampliarlo ». Avvertiva (precorso in ciò da un rapido cenno del Balbo nella *Vita,* a p. 264) il perchè Dante chiamasse Commedia il poema, coerentemente alle dottrine del trattato: « perchè non poteva sempre in esso discorrere di alte cose; e le usuali pure dovendo trattare, vedeasi costretto spesso allo scrivere usuale ». Il Capponi intuiva pure lui, come il Manzoni, il valore del fatto che nel trattato dantesco son considerati promiscuamente i lirici provenzali e gl'italiani, e ne desu-

meva come l'autore si ponesse innanzi « una forma di alto Linguaggio per l'alta Poesia, la quale forma sia comune alle Nazioni di sangue latino, avendo però ciascuna di esse una espressione tutta sua propria, che sia per l'Italia, dalla Sicilia all'Alpi, l'illustre Linguaggio dei maggiorenti della Nazione ». Di qua bensì il Capponi moveva a dare al termine *latinum* per *italiano* un significato intimo e un peso che non ha, non avvedendosi com'ei si riduca a un'espressione geografica, che, comunque nata, non è in diretto legame col pensiero linguistico o stilistico di Dante. Del resto sull' importanza che per Dante aveva il latino, sui latinismi di lui, sull'abbondanza di essi nel Paradiso, faceva bei tocchi; come pure sulla maggior conformità del toscano al latino qual causa del trionfo del toscano sugli altri dialetti. La quale conformità (mi sia lecito avvertirlo di passata), sebbene anche l'Ascoli la segnalasse ed io pure sia solito muoverne come da un postulato ragionevole e utile, non si può ammettere senza certe restrizioni, parecchi essendo i casi in cui gli altri dialetti italiani, come le altre lingue romanze, restan più simili al latino. Un'osservazione particolare registrava per l'*introcque:* usato nel poema, « nè so perchè », mentre nessun altro antico l'aveva scritto. Sarebbe stato bene ricordasse che è nella rima, ma è ad ogni modo notevole che il Capponi non lo allegava, come si fece nel Cinquecento, per rinfacciare a Dante una contradizione, poichè anzi metteva in vista, secondo abbiam già detto, il senso del titolo *Commedia* rispetto alla lingua. Non disconosceva nell'Alighieri « la passione », ma affermava che il libro lo scrisse « non a vendetta contro Firenze, ma come colui che le incertezze o insufficienze quanto all'uso della Lingua tentava risolvere, ad essa guardando, come di fuori, per dottrina e speculazione ».

E « vagante Italiano, cercava un Volgare che *in nessun luogo riposasse*, tuttavia ritenendo nello scrivere quello medesimo che era stato *congiugnitore de' suoi parenti* ».

In codesto brano di Storia non iscarsi gli accenni sagaci e degni di svolgimento, e nel tutto insieme una maggior temperanza che nel Manzoni, più studio di non oltrepassare i confini del vero, più consapevolezza dello stato di confusione e di vacillamento del pensiero dantesco. Sennonchè appunto lo scrupolo di non renderne più del vero netti e taglienti i contorni, le riflessioni piuttosto accumulate e divaganti che non schierate in bell'ordine dialettico per la dimostrazione d'una tesi, lo stile nobile sì ed elegantemente schietto ma non brillante nè caldo, e la trattazione tutta incidentale del soggetto dantesco in un tema più largo, avrebbero sempre impedito a quelle pagine di raggiunger l'efficacia delle manzoniane. Ha più presa sugli spiriti un paradosso arguto e forte, che non una sequela di osservazioni guardinghe e tranquille. Se anche le pagine del Capponi fossero uscite prima, non avrebbero avuto l'effetto che ottenne il Manzoni; venute dopo, parvero un bello strascico o una conferma autorevole, mentre in realtà erano in parte anche una correzione, in parte un'aggiunta d'idee pur esse capaci di divenir germe e lievito di nuove ricerche, e pur esse, se ancor si può far uso d'un vocabolo tanto abusato, suggestive.

Dietro ai due venne il Giuliani « a cui nessuno badò ». Eppure il brav'uomo, nella sua lettera al Manzoni, con tutto il rispetto, lo stringeva fra le tanaglie: a lui poste in mano, se non dal vigore dialettico o dalla potenza dello stile, certo dalla piena e amorosissima familiarità con le parole di Dante. Che questi, diceva, *non abbia inteso di definire quale sia la Lingua italiana* « sarà il vero; ma che non l'abbia a modo suo definita di fatto,

e che anzi in esso Trattato *non si parli di lingua italiana nè punto nè poco,* m'è impossibile di consentirvelo, se già non vogliasi far quistione di parole e se io non devo contraddire alle sentenze più manifeste ». All'asserzione manzoniana che nel libro si tratti solo *del linguaggio della poesia, anzi di un genere particolare di poesia,* giustamente contrapponeva che dall'esordio del libro II risulta che il volgare illustre è destinato pure alla *prosa.* E poichè dal Manzoni, come dal Capponi e come generalmente, si seguitava a parlar d'un *De vulgari eloquio* (la qual docilità al titolo tradizionale accresce del resto il merito dei due d'essersi accorti che il vero tema ne fosse l'Eloquenza), il Giuliani ne trasse occasione a ristabilire il titolo genuino. Quindi, dopo avere e nella medesima opera e nelle altre notata la franchezza onde vi si parla di loquela italica e di volgare italico, soggiungeva: « Nè il Volgare *scritto* o *grammaticale,* vogliasi *illustre, mediocre* od *umile,* deve risguardarsi se non com'esso Volgare *parlato,* assoggettato per altro, più o meno, a quelle condizioni che la sullodata *arte* richiede da chi scrivendo vuol *degnamente* adoperarlo ». Ma di certo, se tali avvertenze potevan far onore al Giuliani e giovare in qualche modo a chi fosse sulla via di temperare il concetto manzoniano troppo tagliente e troppo puntuto, non avevan però la forza di maturare la risoluzione del problema, diluite com'erano in un discorso languido e ristagnante qua e là in ripetizioni o richiami di cose ovvie.

Negli ultimi di quel marzo così fecondo di pagine ispirate e autorevoli, era allestito un opuscolo del Puccianti, ove in appendice a una difesa de' principii manzoniani sulla lingua si toccava del volgare illustre, plaudendo al Manzoni, e da ultimo al Capponi, e lumeggiando con senno ed acume un lato particolare del pensiero

dantesco: cioè il processo d'astrazione per cui il filosofo scolastico arrivò ad affermar un volgare di tutta Italia, al quale poi il poeta pariticava il volgare illustre da lui vagheggiato con amore. Sta bene, ei notava, che il volgare illustre o tragico non è una lingua, ma una parte d'una lingua, ma « d'onde mai, secondo le dottrine di Dante, dovevano toglierlo gl'illustri scrittori italiani? da un dialetto solo o da più? ». E qui cominciava dall'osservare che, pur essendo un'arte poetica o dei tre stili poetici, e non un vero trattato sulla lingua italiana, il *De V. E.* però « discorre nella prima parte assai largamente di lingua, per venir poi alla materia che più strettamente gli è propria ». Sebbene le cose generali della prima parte debbano poi applicarsi *esclusivamente* alla poesia (il Puccianti partecipava all'errore rimproverato dal Giuliani al Manzoni), « non cessano per questo di essere cose generali su' volgari delle provincie e sul volgare illustre italiano ». Vagheggiava Dante un tipo ideale di elocuzione nobile, massima, tutta eletta e gentile, un tipo ideale recato in atto specialmente da sè e da Cino, e a codesto tipo ideale di elocuzione, che non è una lingua reale parlata, vuol poi che tutti gli altri volgari italici, cioè delle vere lingue parlate, si misurino e comparino! Come ciò? Ecco: qui saltava fuori lo scolastico, abituato a paragonar le cose a ciò che è semplicissimo e perfettissimo nel genere di ciascuna, ossia ad una idea astratta. Si mise a paragonare ciascun dialetto con quella idea, e, com'era naturale, trovò che nessuno era pari all'idea. Se lo sdegno contro la patria rese più aspra la sua condanna del fiorentino, non bisogna dimenticare che anzitutto la ragione della condanna stava in quel voler paragonare il reale all'ideale, una lingua intera a un parlare scelto. Ma scelto di dove? A questa domanda

il poeta risponde in un modo cogli esempii e in un altro coi precetti: due modi diversi dunque, perchè gli esempii si pigliano dai fatti, e i precetti bene spesso da dottrine astratte e rimote dai fatti. Stando agli esempii, parrebbe che il parlare scelto s'avesse a pigliar da Firenze o dalla Toscana; stando ai precetti, s'avrebbe a sceglier da tutta l'Italia, perchè come c'è un volgare proprio di Cremona, così se ne può trovare uno proprio di Lombardia, e di mano in mano uno proprio di tutta Italia, e come il primo si chiama cremonese e il secondo lombardo e via dicendo, l'ultimo si chiamerà italiano. Val quanto dire che come c'è il platano, così c'è l'albero, e così il vegetale, e così il corpo organico, e così il corpo, e così l'essere! È un'astrazione insomma questo volgare italico, e a Dante sorrideva l'inculcarlo anche per sentimento nazionale, mirando a quello che di tutte le nostre loquele è il fondo comune, la loro italianità. Il Puccianti corrèsse senza parere alcune asprezze del Manzoni, e col rilievo dato alla parte astratta e scolastica, e all'equazione violenta dell'idea astratta con una realtà che consisteva nell'eletta toscanità delle canzoni di Dante e Cino, buttò lì un altro efficace appiglio a speculazioni più analitiche. Non risolveva interamente la questione fondamentale, nè toccava le tante questioni accessorie; ma la sua rapida sintesi dava suppergiù nel segno, e a quelle che si potrebbero dire le idee madri del poeta lombardo e dello storico fiorentino ne aggiungeva un'altra.

Verso l'estate sopravvenne di Germania un opuscolo di cinquanta pagine: *Ueber Dante's Schrift De vulgari eloquentia, nebst einer Untersuchung des Baues der Danteschen Canzonen;* stampato a Halle, dov'era cattedratico insigne di filologia romanza l'autore, Eduard Boehmer. Il mio venerato maestro Domenico Comparetti, al

cui insegnamento, alle cui opere, alla cui συνουσία, non potrò mai professare tanta gratitudine che adegui il beneficio, mi prestò quell' opuscolo suggerendomi di farne un cenno per la *Nuova Antologia*. Ma io mi diedi invece a farne un minutissimo esame critico; il quale, approvato che fu da un altro indimenticabile maestro, il D'Ancona, sarebbe potuto uscire ai primi del 1869, se la *Rivista Bolognese*, cui lo destinai, non avesse avuto tali vicende da non poterlo dar fuori se non nell' estate. Nello stesso periodico inserii poco appresso una raccoltina di emendazioni congetturali del Boehmer al testo latino di Dante, sparse nella detta monografia, o pubblicate nel primo volume del *Jahrbuch der deutschen Dante-Gesellschaft* (1867): della quale fa cortese menzione il Rajna a p. CIII dell' opera sua.

Il dotto tedesco aveva composto il suo lavoro prima del dibattito italiano, o ad ogni modo nulla sapendone, e nulla dicendo della questione che per noi era la più vitale. Ond' io ebbi a esprimermi così: – .... Per chi desiderasse di vedervi agitata la quistione del volgare illustre, e imparare a conoscere l' opinione d' un dotto straniero su di essa, questo scritto non farebbe proprio al caso; giacchè l' autore non trova niente di strano nel ritenere che il volgare illustre sia la lingua colta d' Italia, e dà questo come un fatto assodato, senza far neppur vista di sapere che a molti già da gran tempo è parsa invece una cosa stranissima, e tanto contraria all' evidenza storica, da far seriamente dubitare dell' autenticità del *V. E.* Giunto difatti col suo compendio al capo XIX del I libro, nel quale Dante identifica il *volgare illustre* col volgare italiano o *latinum,* come lo chiama, l' Autore, fermandosi a dichiarare con molta insistenza il vero significato del dantesco *latinum,* annunzia codesta identificazione come cosa naturalissima, dicendo: « Questo

volgare, illustre, cardine d'ogni volgare municipale, aulico e curiale, è infine il volgare italiano: *vulgare Latinum*. È un equivoco l'intendere che Dante voglia qui porre come lingua propria di tutta la nazione italiana quel che noi diciamo *latino;* il quale, secondo il modo di vedere di Dante, è la lingua comune di tutte le lingue romanze, ed è per lui un prodotto dell'arte, ed egli non lo chiama nè volgare (piuttosto *grammatica*), e neanche *latino*. Perchè *Latium* è per lui *Italia,* e quindi *Latinum vulgare* è la lingua che noi chiamiamo *italiana,* la lingua comune di tutta la penisola dell'Appennino.... » Ma il Boehmer sa molto bene che cosa sia una lingua nel vero senso della parola, e quanto bisogni andar cauti a non lasciarsi ingannare da certe denominazioni che paiono accennare a un individuo e non dinotano in fondo che una specie. Quando oggi si dice *lingua italiana* s'intende la lingua colta, quella lingua che essendo prima particolare d'una città sola è stata poi diffusa e adottata in tutta Italia ed è perciò divenuta italiana. Ma pigliando la cosa in un senso un po' differente, e' si può anche dire *lingua italiana* per indicare quel complesso di favelle che sono parlate in Italia e che hanno tutte certi caratteri comuni che le distinguono dalle altre straniere; a quel modo che si suol chiamare *lingua tedesca* non solo la lingua di Lessing e di Göthe, ma anche ogni favella che si sente al di là delle Alpi, e *francese* quel parlare che si sente da Marsiglia a Parigi; a quel modo che i nativi dell'alta e della media Italia battezzano per *dialetto napoletano* il calabrese, il lucano, il pugliese, il sannitico, l'abruzzese. Or che Dante, dicendo *vulgare latinum,* pensi al significato generico e non a quello individuale, mi par che risulti abbastanza chiaro dalle sue parole. Come si trova, egli dice, un volgare proprio di Cremona, così se ne può trovare uno proprio di Lombardia, e così in

ultimo uno proprio di tutta Italia. Or non è questo un passaggio da individuo a specie, da specie a genere, da genere a famiglia, da famiglia a classe? Come mai dunque il Boehmer, che è persuaso che il volgare illustre sia una lingua vera e propria, ha potuto trovar così semplice e naturale l'identificazione di esso col *vulgare Latinum?* Ma egli è risoluto, si vede, a lasciar da parte questa quistione, tanto che tutte le volte che le parole di Dante nel libro successivo lo richiamerebbero ad essa, egli la evita senz'altro. Difatti ei non si lascia punto smuovere dal veder più giù citati, come esempio di uomini illustri che han trattato le più alte materie nel volgare illustre, *tre trovatori perigordini insieme a due italiani.* Nè gli fa neppur specie il veder poi messo accanto a un volgare *illustre* da servire per le canzoni uno *mediocre* ed uno *umile* per componimenti meno elevati, e quindi sorgere la necessità di ritenere, quando si voglia considerare il volgare illustre come una vera lingua, che Dante consigliasse per altri generi di poesia due altre lingue. Anzi più in là (p. 38 e 39) egli afferma risolutamente che Dante « siccome per volgare illustre intendeva la lingua comune della penisola, così per *medio* e per *usuale* in Italia intendeva il *semilatium,* il *provinciale,* il *municipale,* il *familiare,* e propriamente quest'ultimo per volgare *umile,* gli altri per *medio* », e quindi nella Divina Commedia « ei non avrà usata la lingua illustre della Canzone, ma mescolato lingua provinciale e municipale, insomma l'avrà scritta non in italiano, ma in parte in toscano, in parte in fiorentino soltanto ». Come si vede, se l'Autore non esita a tornare su per giù a Fernow e a Perticari, si mostra però più conseguente di loro, e più coraggioso nell'affrontare le illazioni delle proprie dottrine. Ma, lasciando da parte l'affermazione che Dante abbia adoperato una lingua per le Canzoni, e un'altra, anzi due

altre mescolate insieme, per il Poema, domanderò solo: come va che l'Autore ritiene che l'*umile,* il quale mescolato col *medio* ha luogo nella D. Commedia, sia il volgare municipale, mentre più sù l'*umile* mostra d'intenderlo come *familiare?* E come s'immagina egli che il volgar *medio* possa essere il *semilatium,* il volgare della sinistra parte d'Italia, che Dante pone là evidentemente come un passaggio da una classe più ristretta ad una più estesa, dal Lombardo all'Italiano, più indottovi dalla direzione presa dal suo ragionamento che dall'aver potuto nel fatto ravvisare una speciale affinità fra i parlari della sinistra d'Italia? Sulla quistione quindi che più c'interesserebbe, noi in questo libro non solo non troviamo sostenute le dottrine che più o meno possano andarci a genio, ma non ravvisiamo ombra di discussione in sostegno di quella qualunque dottrina che è piaciuto all'Autore di esporre. Che cosa dunque si può trovare nel lavoro del Boehmer? Dapprima un compendio abbastanza esatto del trattato dantesco; dipoi l'illustrazione di parecchi luoghi per mezzo di passi paralleli o dell'opera stessa o delle altre dell'Alighieri, o di brani ricavati sia da libri medievali, sia da libri oltramontani, utili a rischiarare le dottrine allora in voga sulla lingua, sullo stile, sulla poesia, sulla metrica; l'emendamento di alcune lezioni che nello stato presente o non danno senso o ne danno uno sconveniente al contesto. Sicchè il libro va esaminato propriamente come una raccolta di appunti, di tentativi di vario genere.... —

Ed io passavo a riassumere, a rafforzare, a confutare, quegli appunti e tentativi e congetture: di che non importa qui parlare. La mia fatica trovò buon'accoglienza nei dotti, e nello stesso Boehmer, che con molta semplicità mi scrisse dandomi ragione quasi dovunque gli avevo dato torto. Il Tommaseo m'inviò una lunga lettera, che egli pubblicò poco dopo nel *Propugnatore,*

nella quale mi diceva molte cose argute o comunque notabili: che però non aprivan la via a nuove indagini, anzi miravano a volerle troncare, insinuando esser tempo di finirla con un libro che Dante stesso aveva interrotto, e forse per isgomento. Non avrei voluto sentir di meglio, giacchè mi tardava di chiudere una parentesi di distrazione dagli studii greci e da altri affini, ai quali avrei voluto essere, ahimè, sempre più devoto! Ma dentro mi rodeva il pensiero che dall'un lato le scorrerie ermeneutiche e critiche alla maniera del Boehmer, per utili e doverose che fossero, non investivano il nucleo sostanziale del libello dantesco, e, dall'altro, che i lampi di luce volti a codesto nucleo dal Manzoni e dai suoi non fossero riusciti a illuminarlo tutto, nè in maniera durevole. La teorica del volgare illustre, se per un verso toccava nel vivo la storia del pensiero e dell'arte di Dante, per un altro minacciava tuttora il più vitale bisogno letterario della nazione. Alla questione della lingua avevo preso un grande interesse, rinfocolatomi dalla Relazione del 1868 e dalle dispute che ne seguirono, ma già accesomi dalle *Lettere* del Bonghi e dall'entusiasmo per il Manzoni. La città in cui vivevo da tre anni, appartenendo alla regione privilegiata e raccogliendo scolari d'ogni parte di questa, m'aveva dato il sentimento vivo della toscanità, nella quale sguazzavo con la più gran gioia, e con l'animo sempre teso ad assorbire per ogni via il toscanesimo. I sapientissimi corsi di storia letteraria del D'Ancona, la sua insuperabile efficacia didattica, la briosa conversazione che continuava e ribadiva l'opera della scuola, riuscivano a una costante demolizione delle storture perticariane, a una dimostrazione rigorosa e multiforme dell'origine toscana dell'italiano letterario. Al comando che mi davo io medesimo, di scacciarmi dalla testa la question della lingua e del tratta-

tello di Dante, non sapevo ubbidire; e intravedevo che a togliere a questo il suo colore enigmatico, e la capacità di nuocere alla question della lingua, convenisse spiegare a fondo la teorica del volgare illustre, storicamente e psicologicamente. Storicamente, col rifare l'ambiente in cui lo spirito del poeta si trovò, lo stato in cui gli si presentavano i fatti letterarii e linguistici anteriori o contemporanei a lui; psicologicamente, col penetrare nell'animo suo, ingombro di tutti i pregiudizii che l'assenza della glottologia lascia trionfare, e di tutte le impressioni soggettive di toscano, di fiorentino, di esule, di poeta aristocratico, e di tutte le illusioni di filosofo scolastico. Il D'Ancona, gran seduttore, mi propose di sceglier il libro di Dante a soggetto della mia tesi normalistica: chè lì se ne facevan due, ossia oltre quella di laurea, che aveva minore importanza, una per il diploma d'abilitazione nella Scuola Normale Superiore, nè questa seconda, grazie al cielo, era di pedagogia! Accettato quel tema, mi ci misi intorno con tutta la buona volontà d'illustrare il libro sott'ogni aspetto, come e la scuola, e le mie disposizioni personali, e l'esempio del Boehmer, e i conforti dell'altro mio dottissimo e amorevole maestro Emilio Teza, m'imponevano; ma naturalmente col maggiore sforzo rivolto alla parte essenziale e viva, cioè alle cause e al modo di formazione e al vero significato della teorica del volgare illustre. Le fonti invece, per esempio, delle idee di Dante sull'origine del linguaggio e altre simili, erano per me cosa morta, e il bisogno di avviarne la ricerca l'ho sentito solo più tardi, per amor d'un più vasto tema quale la filosofia del linguaggio dall'antichità ai tempi nostri [1]). Questo ho dovuto

[1]) Cfr. i miei *Studii sulla D. Commedia*, 486 sgg., e la Memoria *Il nome di Dio nella lingua di Adamo* ecc. negli *Atti*

metter bene in chiaro, acciocchè i lettori discreti siano indulgenti verso le parti manchevoli del mio lavoro.

Devo anche soggiungere che via facendo mi nacque il desiderio di unirvi una traduzione – la stesi fino al capo IV del II libro, in lingua allegramente manzoniana, e l'ho qui da inviarla a dormire con quella di Celso Cittadini, e non avrà neanche un Rajna che fra qualche secolo la spolveri –, ed una nuova edizione del testo, che gli lavasse un po' la faccia, ed un commento perpetuo, che ci liberasse dalla miseria delle noterelle sporadiche e zoppicanti degli altri editori. Ma le richieste dell'Ascoli pel nascente Archivio Glottologico mi costrinsero a dargli la dissertazione preliminare, rinunziando al resto. E fu una fortuna per tutti, ma resa superlativamente grande da ciò che la ristampa del testo sorrise poi al Rajna, ed egli ne ha fatto il capolavoro che tutti sanno. Di fronte al quale, con l'ammirazione comune ad ogni lettore va unito in me un sentimento tutto proprio, che arieggia a quello di chi s'è risparmiato un rimorso e ha schivata in tempo una colpa. Facciam conto che uno abbia in gioventù amata una fanciulla, e per casi singolari o per incostanza non si sia risoluto a chiederla, e dopo qualche anno se la veda passar davanti in uno splendido cocchio, fra tutte le comodità e gli ornamenti dell'agiatezza e del lusso, accanto ad un marito illustre e dovizioso; che avrebbe a dire il povero pedone se avesse un po' di cuore? Certo: meno male che io me le levai di torno! che vita magra avrebbe fatta

della R. Accademia di Scienze morali e politiche (Napoli 1909). Altri pure hanno poi voluto guardare il libro dantesco da diversi rispetti, cioè come pieno di presentimenti d'idee future; e ricorderò F. Boffi, *Albori di modernità nel D. V. E.*, Rocca S. Casciano 1908. Nè va dimenticato per questa parte il *Dante* dello Zingarelli.

con me! Ebbene, di questa sorta sono i pensieri che mi ribollono quante volte mi vien tra mano l'edizione critica del Rajna.

Essa però non m'impaccia la ristampa della mia vecchia dissertazione, giacchè il testo tradizionale, il testo sul quale ebbi a fondare i miei ragionamenti, dalle mani del Rajna è uscito senza modificazioni che importino alla sostanza del libro. Egli stesso con arguta sincerità lo riconosce ove (p. CXLIII) dice che i guai del testo tradizionale erano « di carattere più o meno epidermico ». Giustizia vuole che noi alla nostra volta riconosciamo a lui le virtù d'un gran medico delle malattie cutanee, e che magnifichiamo la maravigliosa industria con la quale ha compiuta l'impresa di restituire al testo il colorito medievale; e la pazienza infinita e infinitamente perspicace con la quale tutto ha scovato, vagliato, ponderato; e la prudenza ond'è rifuggito da rattoppi interamente congetturali, imponendosi di ripescare la lezione più probabile senza deviare dalla traccia dei manoscritti. Ma insomma il vero è quello: per l'intrinseco del testo non c'è stato quasi nessun mutamento, comecchè il Rajna abbia fatto tutto quel che c'era da fare o di fattibile, e il suo merito rifulga anzi di più in quell'aver trovata materia a tanto e così squisito lavorìo là dove altri avrebbero sorvolato. La pelle del testo c'era da curare, e l'ha curata in modo sorprendente. Che aveva da far di più? levargli la pelle addirittura? Per questa parte dunque posso star tranquillo, chè alle mie chiose non è venuto meno il testo, e per qualche inezia qua e là adotterò i suoi concieri, sottraendo o aggiungendo qualcoserella alle mie chiose antiche: e ciò, secondo i casi, o tacitamente, o facendone espressa menzione. Come del pari farò in quei pochissimi incontri in cui il testo suo non mi paia preferibile a quello ch'era in corso quando vi lavorai sù.

Piuttosto mi fece dubitare della convenienza di riprodur le mie paginette un altro volume che il Rajna va apparecchiando: l'edizione ermeneutica, con volgarizzamento e proemio. E se col suo rimetter tutto in questione, tutto rifar daccapo, tutto ridimostrare, mi buttasse all'aria la mia argomentazione sul volgare illustre e sul rimanente? O se, senza buttarmela all'aria, me la cincischiasse in tal maniera da non trovarci io più una riga che mi stesse ben ferma? Che figura ci farei a rimetter in acqua la mia barchetta vicina ad essere sconquassata, o, quel che più importa, che coscienza ci sarebbe nell'invitar i lettori a sedercisi? Ma da cotali perplessità m'ha tolto la conferenza tenuta dal Rajna a Milano e poi in Orsanmichele, e pubblicata per le stampe il 1906. Non vi ho trovato nulla o quasi nulla che discordi dai miei concetti antichi, e pregusto anzi il godimento che mi verrà dal vederli rinati, e ben altrimenti poderosi, per opera d'una dottrina tanto vasta e profonda e d'una scrupolosità tanto raffinata. Vada dunque ancora una volta alla luce il mio lavoro giovanile. Troppo affetto e riconoscenza e troppi cari ricordi mi ci legano, perchè non m'avesse a saper duro il rinnegarlo. Troppo è servito, per circa quarant'anni, di testo agli studii comuni e di appiglio alle speculazioni stesse dei dotti, perchè il rimetterlo a disposizione dei lettori non riesca come un omaggio al fatto, un tributo alla storia dell'argomento. Parve, a ragione o a torto, che questo io l'avessi così sviscerato da liberar da un incubo secolare la questione della lingua e la critica dantesca; ed è quindi giusto che si renda più agevole ai giovani di buona fede il verificare, or che l'incubo è sparito da un pezzo, se a ragione o se a torto parve compiuta l'impresa. E, per l'indizio che ho detto, ho luogo a sperare che l'ampia trattazione del Rajna sarà come una bella carta topografica, o una bella

carta dello Stato Maggiore, al cospetto della quale la mia opericciuola parrà, sì, una modesta carta geografica, ma non per questo priva di quel tanto di rigore e di esattezza che le proporzioni sue le consentono.

Non mi resta se non di ricordare e quasi deplorare che non tutte le mie qualunque indagini sul trattato latino son racchiuse nella primizia che qui si ristampa, ma altre ve ne sono, così nei due scritti testè citati in nota, come nel mio libro *Le correzioni ai Promessi Sposi* ecc. (Napoli, Pierro, 1895, a p. 132-49); e che, in secondo luogo, uno dei cardini, o dei lemmi che si voglia dire, della mia argomentazione, cioè l'importanza del toscaneggiamento delle poesie d'altri luoghi d'Italia sotto la penna dei copisti toscani, ebbe tosto ad esser preso di mira da più d'uno studioso, a cui il fatto parve men certo o men grave che il D'Ancona ed io sulle sue orme non dicessimo. Ma furono esagerazioni anche quelle! Con sobrii cenni nelle dette *Correzioni* ho data la sua giusta parte al toscaneggiamento e a tutto il resto, e nel presente volume la questione sarà forse ritoccata, epperò qui « più non ne narro », lasciando che venga finalmente innanzi il mio, dirò così, antico testamento. Dove poi, si badi, ho lasciata nei passi latini l'ortografia classica, non per poco riguardo al restauro medievale del Rajna, ma per comodità dei lettori e per non far troppe mutazioni; come altresì mi sono astenuto, dovunque non ve ne fosse una stretta necessità, di aggiunger citazioni di libri o articoli comparsi dopo il 1878, dopo cioè dell'anno in che nei *Saggi Critici* riprodussi, lievemente corretto, il lavoro che nel 1873 era comparso nell'Archivio Glottologico. Alla memoria del cui gran fondatore mando qui infine un saluto d'ammirazione e riconoscenza.

SOMMARIO — I. Autenticità del trattato. — II. Titolo di esso. — III. Età e luogo in che fu composto. — IV. Numero dei libri dei quali sarebbe dovuto constare, se Dante lo avesse compiuto. — V. Se nel tentativo di comporre una Poetica del volgare Dante avesse alcun precursore, in Italia e fuori. — VI. Quali fossero le idee di Dante rispetto al valor relativo del volgare e del latino. Come le sue opinioni e dottrine letterarie si venissero formando via via. — VII. Quali fossero le idee di Dante circa il merito relativo dell' italiano e degli altri idiomi romanzi. — VIII. Dottrine di Dante sull' origine, unità primitiva e posteriore frazionamento dei linguaggi; e sulla distribuzione delle lingue in Europa. — IX. Dottrina dantesca del continuo e progressivo dividersi e suddividersi dei linguaggi. Sua classificazione dei dialetti italiani. — X. Dottrina di Dante sul volgare illustre. Doppia specie di comuni pregiudizii circa i dialetti. — XI. Che l'una e l'altra specie si dovessero trovare in Dante. Stato della lingua poetica italiana ai tempi di Dante. Metodo suo di valutare i dialetti e la lingua colta. — XII. Sulle minute applicazioni che Dante fa di un tal metodo a tutti i dialetti d'Italia, compreso il fiorentino. — XIII. Qual è il volgare illustre? — XIV. Il libro secondo.

L'intento mio è di determinare il preciso significato delle dottrine comprese nel trattato di Dante, e di ricercare com'esse siensi generate nella sua mente, in ispecie quella sul *volgare illustre,* divenuta dav-

vero illustre. Della quale han fatto un gran parlare il Trissino, il Perticari, ed i seguaci loro, compiacendosi di poter dire che anche Dante tenesse la lingua colta italiana come letteraria fattura, dovuta agli scrittori tutti di qualsivoglia parte d'Italia, non già come il dialetto toscano adottato dagli scrittori. Il rimpianto campione del dialetto fiorentino procurò invece di dimostrare, come una tale opinione non si potesse menomamente attribuire a Dante, essendochè questi nella tanto citata dottrina del volgare illustre intendesse parlar semplicemente di stile, nient'affatto di lingua. Senza partecipare alla compiacenza di quei primi, io non posso neanche acconciarmi all'affermazione del gran Lombardo. Che, se nel libro secondo parla Dante più di stile e d'arte poetica che di lingua, nel libro primo però è evidente ch'egli vuol proprio parlar di lingua, e che, suppergiù, ne parla in modo che poteva contentar il Trissino e il Perticari. Sennonchè, io cerco di mostrare come Dante, pur intuendo assai felicemente quanto di letterario vi dovess'esser nella lingua colta, non riuscisse dall'altro lato a ben misurare quanto ella dovesse al dialetto, in particolare al toscano; ingannato com'egli era dalla falsa luce con che gli si presentavano i fatti letterarii del tempo suo, dai pregiudizii della sua mente, dalle preoccupazioni del suo animo, da una catena quindi di illusioni: inevitabili certo, a quei tempi, il che scusa Dante, ma pur sempre illusioni, il che deve togliere ogni pericolosa autorità alla parte erronea della sua dottrina.

I.

Quando, nel 1529, il Trissino ebbe pubblicato a Vicenza una traduzione del trattato *De vulgari eloquentia*, i sostenitori del primato di Firenze in fatto di lingua, anzichè cedere, come il Trissino aveva sperato, all'autorità di Dante, sollevarono molti dubbii sulla reale esistenza del testo latino [1]. Credettero di scoprire nel libro tali contradizioni con le altre opere di Dante, e tale assidua repugnanza alla verità storica, che conclusero il libro non poter

[1] Vedi, per esempio, l'*Ercolano* del VARCHI, a p. 68 dell'edizione fiorentina del 1846. — Che la traduzione il Trissino la desse nascondendosi sotto uno pseudonimo, lo ripetei sulla fede altrui, non avendo mai vista l'edizione del 1529. Il Rajna (p. LI e sgg.) ha poi dimostrato come tutto si riduca a questo: che il Trissino non vi pose il nome, e che la dedica del volume al cardinal De Medici era sottoscritta da un G. B. Doria, personaggio autentico, ma giovanissimo. Dalla dedica risulta chiaro che la traduzione non v'è gabellata per fattura di Dante medesimo, come taluni supposero che vi si volesse insinuare, e che invece vi si allude a un traduttore recente. Ma perchè il Trissino preferì tacere il suo nome, appiattandosi dietro un presentatore giovinetto, senz'autorità e da poter esser preso per uno pseudonimo, non si capisce; o, se lo fece per non esautorare il libro di Dante col mischiarvi il suo nome già compromesso nella faccenda della lingua, non s'intende come, giusta avverte il Rajna, credesse di conseguire un tal fine col tacere bensì il proprio nome, ma lasciando stampare il libro a Vicenza, nella solita stamperia e coll'ortografia inventata da lui, sicchè ognuno dovesse fiutar un miglio di lontano la farina del sacco del Trissino!

esser di Dante, o tutt'al più poter egli averlo scritto a solo fine di far dispetto a' suoi ingrati concittadini. Sennonchè, l'esistenza di un antico testo latino fu provata dalla pubblicazione che di esso fece a Parigi, nel 1577, il Corbinelli [1]); e dal ritrovamento

[1]) Venne sospettato che lo stesso testo latino potesse averlo foggiato il Trissino; ma il sospetto è smentito, non che dal ritrovamento dei tre codici, dal solo confronto del testo con la traduzione trissiniana: piena questa d'abbagli così ingenui, da mostrare come il testo sia davvero estraneo a chi l'ha fatta; troppo anzi estraneo, perchè rimastogli tale anche dopo lo studio fattoci per tradurlo. A centinaia si contano gli equivoci e gli spropositi. Per citarne qualcuno, « *biblia* cum Trojanorum Romanorumque gestibus *compilata* » (I, 10) il T. traduce « *la Bibbia*, i fatti dei Tr. e dei Rom. » – E « totus orbis ipsa (locutione vulgari) perfruitur » (I, 1) il T. traduce « di esso volgare tutto il mondo ragiona! » – E dove (I, 8) Dante dice essersi l'uomo posto a edificar la torre di Babele per istigazione del gigante Nembrot, *sub persuasione gigantis*, il T. traduce: « sotto persuasione di gigante! » – E « ipsum (il volgare illustre) *carminemus* » (= pettiniamolo, rimondiamolo: II, 1), ingannato dall'omofonia con *carmen*, ei lo traduce *versifichiamolo!* – E *discretio* (= discernimento) egli lo rende con *separazione*. Si confrontino pure le note della piccola edizione del Bernardoni. — [Dalla lista il Rajna vuol cancellato il *Bibbia* (p. LV n.), e tiriamo via. Vuol anche attenuata l'asprezza della condanna sommaria, ma perciò divien forse non abbastanza pio verso una mia espressione meramente iperbolica. Non allegherò a scusa, come potrei, l'impeto giovanile, la disistima soverchia che tutti allora avevano per il Trissino, l'uggia di veder perpetuata una traduzione antiquata e sciatta come se non se ne potesse fare agevolmente una migliore, nè altre cose simili; e proclamo di tutto cuore che al povero Trissino bisogna tener conto che traduceva da un manoscritto, e difettoso, e ch'ei si trovava per il primo alle prese con un testo

di tre antichi codici che lo contengono [1]). Che poi questo testo antico latino non sia altro che quel libro sulla volgare eloquenza che Dante promette nel Convivio (I, 5), e che G. Villani (IX, 136) e il Boccaccio nella vita di Dante (XVII) dicono di aver letto, in latino, non c'è ragione alcuna per dubitarne; giacchè le contradizioni che altri vi notò con luoghi di altre opere di Dante, come diffusamente più sotto si dimostrerà, o sono apparenti più che reali, o sono spiegabilissime e naturalmente richieste dal progresso continuo delle opinioni di lui. E così pure, le dottrine erronee, che nel libro si ritrovano, hanno infine un

---

difficile, sicchè egli dev' esser giudicato piuttosto dal molto che tradusse bene o tollerabilmente che non da quello che travisò o rese goffo. Ma alla sua volta il Rajna tenga conto che anche il Balbo (*Vita di Dante*, p. 265 n.) giudicò la traduzione « poco precisa », e che lo stile bene spesso languido e insipido, l'enormità di certi spropositi, la frequenza di certe inesattezze che rasentano l'errore, fanno tale un insieme da render difficile l'equanimità del giudizio e facile lo sdegno.]

[1]) Uno, il Trivulziano, è del s. XIV; un altro, di Grenoble, della fine del s. XIV o poco dopo; il terzo, Vaticano, è una copia fatta ai primi del s. XVI. « Un quarto codice » mi scriveva più anni fa l'indulgentissimo Witte « dovrebbe possedere Mylord Ashburnam, ma non ne ho mai potuto avere notizie ». — Il Rajna ha poi mostrato che un tal codice non dev' esser mai esistito; che il Vaticano è una copia fatta fare dal Bembo sul Trivulziano; che quest' ultimo e quello di Grenoble, il quale è migliore, derivano da una fonte comune che non è l'autografo; che tutti e due furono scritti nell' Italia settentrionale; che, come aveva accennato il Witte, l'edizione del Corbinelli fu fatta sul codice di Grenoble, e la traduzione del Trissino sul Trivulziano.

fondamento di verità, e certo ben si spiega come germogliassero in quella mente, per vasta e potente che la fosse. Anzi oso dire che, se pure il libro ci fosse giunto senza nome d' autore e senza indicazione di età, basterebbe solo leggerne pochi capitoli per dichiararlo risolutamente opera dantesca: tanto esso è imbevuto dell'ambiente letterario de' primi anni del Trecento, e tanto è improntato delle qualità singolari e caratteristiche dell' ingegno e dell' animo di Dante.

II.

Dei due titoli « de vulgari eloquentia » e « de vulgari eloquio », sebbene il secondo sia prevalso, io credo autentico il primo: perchè un « libro di volgare eloquenza » annunzia Dante nel luogo citato del Convivio, e « de vulgaris eloquentiae doctrina » dice sul principio di esso di volervi trattare; e il Boccaccio afferma ch'ei « lo intitulò de vulgari eloquentia »; e finalmente a questo titolo appunto risponde il tenor del libro, che è, e ancor più doveva essere se fosse stato terminato, un'arte poetica, una tecnica degli *eloquentes doctores,* un trattato « dove intendea » al dir del Boccaccio « di dar dottrina, a chi imprender la volesse, di dire in rima » [1]. Ma il gran discorrere che vi si fa nel primo libro, per

---

[1] [Circa il significato di *doctores* v. più sopra a p. 422. In pro di *Eloquentia* avrei dovuto addurre anche il Villani, ma tra poco si vedrà la causa dell' omissione.]

introduzione, di lingue e di parlate, dovè presto indur molti a tenerlo per un libro sul linguaggio volgare, e quindi a nominarlo « de vulgari eloquio seu idiomate », con *eloquio* intendendo il *dettato*, la *forma*, la *favella*. Il Villani, che lo chiama « de vulgari eloquio », dà a divedere di essere stato appunto colpito più che altro da ciò che vi si dice sulla lingua, poichè lo definisce come il libro « ove Dante con forte e adorno latino e belle ragioni ripruova tutti i volgari d'Italia » [1].

III.

Il trattato fu certamente scritto dopo l'esilio, giacchè, come in tutte le altre opere a questo posteriori [2], così anche qui egli se ne lamenta con

[1] [Il Rajna (p. CXLIV n.) assicura che qui non solo i codici, ma anche le edizioni da lui viste, hanno *eloquentia*, e giustamente congettura che io fui traviato dal Torri che vi surrogò *eloquio*. Egli ritiene poi autentico il passo, benchè manchi in alcuni manoscritti, e in altri manchi tutto il capitolo biografico su Dante o vi sia affatto diverso; il che per lui non vuol dir altro se non che l'autore medesimo ebbe a fare un'aggiunta posteriore. Quanto a me, noto che la discrepanza dei codici è la sola ragione seria che, con altre fallacissime, si legga negli *Studi danteschi* dell' Imbriani, a p. 162-5; sicchè non è un danno che tali pagine siano forse sfuggite alla fenomenale solerzia del Rajna.]

[2] Fuorchè nella *Monarchia*, che del resto è da parecchi creduta anteriore all'esilio; su che si veda la nota del Witte presso FRATICELLI, Op. min. di D., II, p. 270-73, e l'opu-

quella sua tenera alterezza (I, 6; I, 17; II, 6). E dal lamentare che fa al capo XVIII del libro I, che in Italia non vi sia una corte come in Alemagna, s'intravede che esso libro non fu scritto durante la venuta di Arrigo (1309-1313), alla quale altrimenti avrebbe forse fatto accenno; ma o prima o dopo. Anzi prima: perchè, se lo avesse scritto dopo, non si sarebbe potuto tenere, parlando della mancanza di una corte in Italia, dal fare un malinconico ricordo della infelice venuta dell'imperatore germanico. Egli dice: «licet curia in Italia non sit, membra tamen eius non desunt.... gratioso lumine rationis unita»; e queste son parole di chi s'illude ancora; nè certo Dante le avrebbe più scritte, dopo che le discordie italiane aveano impedito ad Arrigo di formare delle *membra corporaliter dispersa* una vera *curia*.

Sicchè tra il 1302 e il 1309 cade la composizione del primo libro. Ma l'ampia cognizione che Dante ivi mostra de' varii dialetti italiani fa supporre, com'è stato da altri osservato, ch'ei lo prendesse a scrivere dopo esser già andato ramingo per buona parte d'Italia. Il che, insieme all'indulgenza grandissima con cui giudica il dialetto bolognese (I, 15),

---

scolo del BOEHMER, *Ueber Dante's Monarchie*, Halle 1866. Io non mi so risolvere, ma pare anche a me che, qual che ne sia la cagione, il latino dell'opera politica sottostia un poco a quello della Volgare Eloquenza, così nervoso, spigliato, franco. [Ora vi sono i ragionamenti del Kraus, del Tocco, dello Zingarelli e d'altri, che propugnano la posteriorità, benchè non consentano nell'anno e nell'occasione.]

e all'intima conoscenza che mostra d'averne [1]), rende assai probabile la supposizione del Boehmer e del Balbo (II, 5), che il primo libro sia stato scritto sul declinare dell'anno 1304 a Bologna; dove l'Alighieri, secondo ogni verosimiglianza, s'ebbe a intrattenere, dopo andato fallito il tentativo, che con l'aiuto dei Bolognesi fecero nel luglio di quell'anno i fuorusciti fiorentini, di tornare in patria con la forza [2]). E siccome al capo XII è menzionato Gio-

---

[1]) I, 9. Dice di voler investigare « quare vicinius habitantes adhuc discrepant in loquendo, ut Mediolanenses et Veronenses, Romani et Florentini; nec non convenientes in eodem nomine gentis, ut Neapolitani et Caetani, Ravennates et Faventini; et quod mirabilius est, sub eadem civitate morantes, ut Bononienses burgi sancti Felicis et Bononienses stratae maioris ». Sono ancora due lunghe e diritte vie di Bologna, la prima abitata più dalla plebe, la seconda più da signori. Questo crea subito delle differenze idiomatiche di classe sociale; ma a me non è riuscito scorgerne altre d'altra natura. Invece ha spiccate caratteristiche idiomatiche un altro rione bolognese, il borgo di S. Pietro, che a Bologna è proverbiale come i Camaldoli a Firenze, il Trastevere a Roma.

[2]) L'Imbriani, in una lettera che mi diresse e che io stampai a p. 673-5 dei *Saggi Critici*, osservò che la domestichezza con Bologna e la predilezione per essa possono bensì provare che Dante vi fosse stato e ne serbasse grata memoria, ma non proprio che vi scrivesse il libro; e che inoltre in questo (I, 9), per dir che in ogni città il linguaggio assai si trasmuta col tempo e per specificar la cosa con un esempio qualunque, Dante cita Pavia, così come si fa da chi, non avendo alcuna ragione di nominar piuttosto una città che un'altra, nomini quella in cui risiede. Al proposito rilevava l'accenno nel Convivio (IV, 29) ai nobili *di San Nazzaro di Pavia*, e altre cose aggiungeva che qui non ci occorrono. Ci

vanni (primo) marchese di Monferrato come ancora vivente, e questi morì sul principio del 1305, così bisogna credere che a questo tempo la composizione del primo libro fosse per lo meno inoltrata.

Dall'esordio poi del secondo libro si vede chiaro, che tra l'uno e l'altro libro vi fu una sospensione. Ma quanto lunga questa fosse e da che cagionata [1]), e quando e dove Dante ripigliasse a scrivere e dettasse la parte del secondo libro che tuttora ci rimane, non v'è modo di determinarlo. Veramente, al capo VI, come esempio di costruzione ampollosa, è addotta questa frase: « laudabilis discretio marchionis Estensis, et sua magnificentia, praeparata cunctis, illum facit esse dilectum »; la quale non potendosi, a quanto pare, attribuire ad altri che ad Azzo VIII [2]), morto il febbraio 1308, e accennando a lui come a persona ancora vivente, darebbe indizio che un po' prima di cotesta data il secondo libro, almeno sino al capo sesto, fosse già scritto. Sennonchè, chi ci assicura che la frase sia

basti riconoscere volentieri che la duplice osservazione dell'Imbriani era acuta e retta, e che, se non vi si può argomentar sù così sicuramente com'egli faceva (poichè son tante le ragioni inafferrabili o accidentali capaci di determinar la scelta d'un nome o d'un esempio), se ne può trarre una buona congettura, più verosimile delle altre.

1) Il Boehmer crede verosimile che da un viaggio per faccende politiche, dell'estate del 1305, sia stata causata l'interruzione; ma non dà nessuna ragione di tal congettura.

2) Vedi il Fraticelli, e il Boehmer a p. 2 n. — Altri pensò ad altro Estense, del 1318, di che cfr. O. Zenatti, *Dante e Firenze*, p. 191.

foggiata da Dante, e non sia piuttosto di qualche altro, e come tale addotta da lui, pur dopo la morte di Azzo, ad esempio di una certa ampollosa maniera di fraseggiare? Potendo dunque quella frase essere [1] o non essere di Dante, neppure quel debole indizio ci soccorre, e una data certa per la composizione del libro secondo non si può assegnare. Come neppure si può dar piena ragione dell'aver Dante lasciata in tronco l'opera, nel bel mezzo del capitolo XIV del secondo libro. Il Boccaccio, persuaso a torto che Dante prendesse a scriver l'opera « già vicino alla sua morte », è naturalmente indotto a sospettare che gli altri libri non facesse in tempo a scriverli perchè « dalla morte soprappreso ». Il qual sospetto è espresso pure dal Villani. Il Boehmer congettura che Dante smettesse di scrivere il trattato per colpa dell'espulsione, in cui fu involto, dei fuorusciti fiorentini da Bologna, seguita il primo marzo del 1306: e dopo non lo ripigliasse perchè distratto da altri temi. Noi, senza pretender d'assegnare o date o ragioni precise, ci dovremo contentar di dire che l'Alighieri, a cui frequenti motivi d'interrompere i suoi lavori eran pòrti dai fortunosi eventi della vita, dalle occupazioni pratiche, dalle cure che metteva nella sua

1) È vero che l'elogio che essa contiene contrasta con le severe parole che altrove Dante dice di Azzo (I, 12), ma, se Dante ha davvero coniata lui quella frase, l'ha fatto per dare esempio d'una maniera di fraseggiare non sua; quindi l'includervi un concetto non suo gli doveva riuscir naturale.

opera maggiore, sospese forse la composizione del *De vulgari eloquentia* con l'intenzione di tornarci sù; ma, distratto sempre da tutte quelle cagioni, e probabilmente un po' impensierito delle molte difficoltà da incontrare per recar a compimento la minuziosa opera, tanto indugiò, che o abbandonò persino l'intenzione di rimettercisi, o questa fu dalla immatura sua morte resa vana.

Se è vero che il primo trattato del Convivio fu scritto verso il 1314, e' s' avrebbe una prova che fino a cotesto anno Dante non avesse smessa l'intenzione di compiere il *De vulgari eloquentia;* giacchè, accennatavi l'enorme mutabilità dei linguaggi, egli avverte: «Di questo si parlerà altrove più compiutamente in un libro ch' io intendo di fare, Dio concedente, di volgare eloquenzia» (I, 5). E ne parla infatti compiutamente nel capo IX del libro I, scritto di certo avanti il febbraio 1305, che sarebbe dunque circa nove anni prima del passo del Convivio. Il che vorrebbe dire che nel 1314 egli tenesse ancora in serbo la parte del trattato già scritta, e non avesse per anco rinunziato al disegno di compierlo e di darlo in luce. E chissà se in quel «Dio concedente» non si riveli il fastidioso pensiero degl' inciampi già avuti a mettere in atto quel disegno, e un cotal presentimento che anche per l'avvenire non sarebbero quegl' inciampi mancati [1]).

[1]) [Circa la cronologia del Convivio mi lasciai trascinare dalle sottigliezze del Fraticelli e del Selmi, di che feci la prima ammenda in una nota del mio articolo sulla Vita Nuova

IV.

Giovanni Villani asserisce che Dante nell'opera « promette fare quattro libri », e allo stesso modo il Boccaccio pretende come « *per lo detto libretto apparisca* lui avere in animo di dovere in ciò com-

(N. *Antologia* del 15 marzo 1884). Il Convivio, come mostra anche lo Zingarelli nel suo *Dante* (390-91), è lavoro dei primi anni dell'esilio, che avrà bensì i suoi segreti di redazione, pei quali qualche tratto potè essere scritto prima di altri a cui vien dopo nell'opera, ma nulla ci dice che non sia stato composto di seguito, o che il trattato proemiale debba esser posteriore agli altri tre, e tardivo! Suppergiù dunque fu scritto nello stesso torno di tempo della Volgare Eloquenza; anche perchè le due opere concordano nell'accennare all'esilio con parole pietose, e indicanti una speranza non ancora deposta. Ed io non oserei nemmanco pesare sottilmente il grado della mansuetudine e della speranza, che può sembrar un po' minore nell'opera latina, per argomentarne che questa sia un poco posteriore alla volgare. La cosa che più importa è che nel Convivio si cita la V. Eloquenza come opera futura. E tuttavia nemmen questo ha gran peso, giacchè futura poteva esser l'opera in quanto non era compita, ma parte del libro primo o questo tutto intero poteva esser già in ordine. Il brano del Convivio sulla diversificazione delle lingue per via del tempo e dello spazio, può tanto essere il primo schizzo, in volgare, di ciò che sarà più spiegato in latino, quanto può essere un riassunto in volgare di ciò che s'era già spiegato in latino. Ogni autore che ha tra mano ad un tempo due lavori in corso, sa bene quante volte certi *tratterò* che egli dice al lettore significano in realtà che *ha già trattato*, e che solo non ne ha fatta ancora la pubblicazione. Qui poi la cosa si complica anche per questo, che e l'opera latina e la volgare

porre quattro libri ». Ma, veramente, Dante non fa esplicita promessa, nè lascia chiaramente trasparire, di voler fare soli quattro libri; bensì egli rimanda tre volte al libro quarto (II, 4 e 8), il che

sono entrambe incompiute. Giova però considerare che il Convivio è almeno completo nel suo quarto libro, mentre il trattato latino è tronco: l'uno è interrotto, nel senso suppergiù in cui lo è un'opera che, destinata ad esser di tre o quattro volumi, si sia arrestata alla pubblicazione del primo; laddove l'altro è per di più rimasto addirittura in asso sul più bello. Or ciò, salvochè non s'attribuisca a una lacuna dell'apografo onde derivano i nostri codici (il che non par probabile al Rajna nè a me e ad ogni modo non è provabile), può significare che il libro primo abbia avuto una tal quale pubblicazione di per sè, a un dipresso come la quadriglia del Convivio. La cura che Dante ha di correggerlo nel Paradiso, circa quel che vi aveva insegnato sulla qualità della lingua d'Adamo, è appunto un indizio che quel libro primo egli non l'avesse tenuto celato gelosamente nei suoi cassetti (cfr. i miei *Studii s. D. C.*, p. 504). Il libro secondo può anche perciò essere alquanto posteriore. Fu quel che io con altri mantenni, badando all'esordio suo che nel testo tradizionale suonava: « *Pollicitantes* iterum celeritatem ingenii nostri et ad calamum frugi operis *redeuntes* ». Ma dipoi il Rajna ha preferito col Prompt il *Solicitantes* del ms. di Grenoble, sopprimendo l'*et* in omaggio a entrambi i codici, e da ultimo accogliendo nell'edizion minore il *redeuntis* congetturato dal Parodi; e ciò è parso a taluni, almeno per la prima di queste tre mutazioni, attenuare di molto il valore della frase. Un'attenuazione c'è, chè il *pollicitantes* pareva più solenne; ma della solennità e dell'enfasi in tutta la frase ce ne resta. L'annunzio così insistente del ripigliar l'opera, la *non inutile* opera, può essere una volata poetica, ma può indicare anche un ritorno ad un soggetto da più o meno tempo intermesso. Potrebbe sorridere l'idea che la ripresa fosse a Ravenna, in

prova che non meno di quattro libri egli voleva fare, non già che non ne volesse fare di più. Anzi il Boehmer credette addirittura di aver trovato nell'esordio del libro secondo un indizio, che almeno un quinto libro pensasse di aggiungere [1]).

---

servigio dei suoi più o meno scolari in poesia, tanto più che ciò spiegherebbe meglio che il libro rimanesse in tronco, e davvero per la morte dell'autore (cfr. *Studii* ecc., 588-91); ma un ritorno così tardivo alla pretta lirica, e con criterii ancora assai rigidi, non par verosimile. S'aggiunga che qualche spunto passionale, del genere di quelli del libro primo e confacente all'età di questo, non manca del tutto nel secondo, benchè più arido e più tranquillo come la materia stessa portava; e in ispecie quel qualificare sè medesimo come *poeta della rettitudine*, lasciando tutto a Cino l'*amore*, rivela, se non è una mera cortesia per Cino e un mero studio di fare un bel casellario con bei tagli netti netti, quella stessa sollecitudine di passar più per poeta morale che amoroso, e quasi disinfettare la sua riputazione di poeta d'amore, per cui si diede a scrivere il Convivio e a gabellar per pura allegoria la donna gentile. In conclusione, un certo stacco tra il primo e il secondo libro ci può essere stato, e l'esordio del secondo volerlo significare, ma il calcolarlo è difficile e rischioso; e solo par verosimile che il libro primo avesse un po' di divulgazione sua propria. Nè credo che alcuno vorrà dire che in tal caso lo troveremmo in qualche codice tutto solo. Non v'è luogo a simili argomentazioni, se si rifletta che i codici non son che tre, i quali si riducono a due, che alla lor volta si riducono ad uno!]

1) A dir vero, il Boehmer, dopo le obiezioni che gli feci, si è lealmente ricreduto; ma io devo qui ripetere, benchè non più *ad hominem*, le mie ragioni contro la sua ingegnosa argomentazione, la quale ha, anche dopo, trovato fede presso il DIEZ, *Gramm. d. roman. Spr.* 1³, 79 n.

Dante dice: « .... ante omnia confitemur latinum « (=italiano) vulgare illustre *tam prosaice quam me-* « *trice* decere proferri. Sed quia ipsum prosaicantes « ab inventoribus (=trovatori=poeti) magis acci- « piunt, et quia quod inventum est (le poesie) prosai- « cantibus permanet firmum exemplar, et non e con- « trario, quia quaedam videntur praebere primatum « *versui*; ergo, secundum quod metricum est, ipsum « carminemus ». Che vuol dire in sostanza: il volgare illustre è atto e alla poesia e alla prosa, ma siccome esso prende norme fisse nella poesia, e da questa i prosatori lo imitano, così trattiamolo addirittura in quanto poetico. L'arte della prosa era ancora sul nascere, mentre l'arte poetica, già di molto progredita, esercitava essa la prima influenza sulla formazione della lingua colta italiana: fatto d'altronde non punto nuovo nella storia delle letterature [1]). È quindi naturale che Dante, che aveva pronte tutte quelle regole che ci espone sulla tecnica della poesia, non si sentisse però di entrare

---

[1]) Basti citar l'esempio della letteratura latina. Quanta efficacia avessero i poeti, e tutte le esigenze prosodiche e ritmiche della versificazione, nel fissare e ripulire il linguaggio latino, è ben rilevato da quasi tutti gli autori di storie letterarie romane (Bernhardy, Bähr, ecc.) e dai linguisti (Corssen ecc.). E sono altresì notevoli le parole del Convivio (I, 13): « Ciascuna cosa studia naturalmente alla sua conservazione; onde se il volgare per sè studiare potesse, studierebbe a quella; e quella sarebbe acconciare sè a più stabilità; e più stabilità non potrebbe avere che legar sè con numero e con rime ».

nella tecnica della prosa, dove non aveva, molto probabilmente, niente di preciso e di concreto da dire. Non gli dovè dunque parer vero di potersi tòrre d'impaccio col subordinare tutto alla poesia, e rivolgere tutta a questa la sua trattazione.

Ora, il Boehmer emendava le parole del testo così: « .... et quia quod inventum est prosaicantibus permanet firmum exemplar, et non e contrario, *quod quidam videntur probare, primum* ergo secundum quod metricum est ipsum carminemus »; e veniva quindi a trarne questo senso: « essendo la lingua poetica che serve di modello alla prosa, *e non, come alcuni credono, il contrario, cominciamo* dunque *dal* trattare *prima* del volgare poetico ». Donde egli deduceva che Dante, dopo avere esaurita la *poesia* nel quarto libro, consacrato al sonetto e alla ballata, sarebbe dovuto poi passare alla *prosa,* in un quinto libro. Ma, anzitutto, l'emendamento del Boehmer era arbitrario, giacchè, sebbene il testo vulgato non sodisfaccia interamente, neanche con la giunta *versui* fatta dal Fraticelli, e tanto meno poi senza di questa, tuttavia il senso generale che si trae dalle parole « quia quaedam videntur praebere primatum » non isconviene punto al luogo ov'esse si leggono, anzi vi è proprio a proposito: essendo naturalissimo l'aspettarsi quivi od uno speciale argomento, o almeno un vago accenno a notorie ragioni, per le quali la poesia serva di modello alla prosa. Eppoi, avesse pur Dante scritto nel modo che il Boehmer emendava, non per questo se ne dovrebbe trarre quel che egli ne traeva. Perchè,

se anche Dante promettesse con quelle parole di voler poi parlare della prosa, intenderebbe però dire della prosa illustre; e di questa avrebbe dovuto trattare prima di venir allo stile elegiaco e comico (libro quarto), cioè nel terzo libro.

Del resto, eran tanto larghe le proporzioni con cui Dante concepiva l'opera sua sul punto d'intraprenderla, dicendo nientemeno di volere, dopo il volgare illustre, curarsi di *illuminare* via via tutti gli altri inferiori, *gradatim descendentes ad illud quod unius solius familiae proprium est* (I, 19), che forse egli stesso non era ben certo dove sarebbe andato a mettere capo [1]).

---

1) [Il mio ragionamento contro il Boehmer era il solo giusto che si potesse fare stando al testo quale la tradizione lo dava, e riman fermo anche oggi per ciò che riguarda il numero dei libri. Ma una modificazione pratica deve farvisi circa l'altro punto essenziale, se cioè Dante volesse limitarsi a parlare del volgare illustre nella poesia, o se trattar dopo espressamente di quello anche in quanto prosastico. Dalle giudiziose rattoppature del Rajna e dalla sua accurata inspezione dei manoscritti, il testo ha assunta questa forma: « Sed quia ipsum prosaicantes ab inventoribus magis accipiunt, et quia quod inventum est prosaicantibus permanere videtur exemplar et non e converso, quae quendam videntur praebere primatum, *primo* secundum quod metricum est ipsum carminemus ». Donde risulta ch'ei voleva trattar *prima* la poesia illustre e passar *dopo* alla prosa illustre. Tal prosa sarebbe entrata dunque nel libro terzo, secondo che io sostenni per ipotesi subordinata, e non già in un quinto. Se poi il terzo libro dovesse trattare unicamente di prosa, come per ragioni di simmetria inclina a credere il Rajna (a p. 22 della Conferenza), o se dovesse compiervisi il discorso sulla

V.

« Cum *neminem ante nos* de vulgaris eloquentiae doctrina *quicquam* inveniamus tractasse », incomincia Dante. Ma è questa un'esatta affermazione, od un'esagerazione inspiratagli dalla coscienza della superiorità dell'opera sua rispetto ai tentativi anteriori? E, nel vanto che si dà, pensa egli alla sola Italia, od anche alla Francia e alla Provenza?

Poco più giù dice: « locutioni vulgarium gentium prodesse tentabimus, non solum aquam nostri ingenii ad tantum poculum haurientes, sed, *accipiendo vel compilando ab aliis*, potiora miscentes, ut exinde potionare possimus dulcissimum hydromellum »: ed al Galvani parve [1] che codesto contradica alle prime parole dell'esordio. Sennonchè, ciò di cui Dante nell'esordio si vanta è di essere il primo a fare un trattato sull'eloquenza volgare; e questo non vuol poi dire che tutti gli elementi, ch'egli mette insieme per comporlo, debban esser nuovi e scoperti da lui. Sua è, per esempio, la dottrina sulle variazioni continue di ciascun linguaggio (I, 9), sua la classificazione dei dialetti italiani (I, 10); ma le dottrine sull'origine del linguaggio egli le ha in

---

canzone, pei tre punti che l'interrotto libro secondo non discorre, e passarvisi quindi alla prosa, è questione accessoria, non risolvibile con argomenti positivi.]

[1] *Dubbii sulle dottrine perticariane*, p. 75.

sostanza attinte dai filosofi e dai teologi [1]. Oltrechè, le norme della poesia volgare egli le dà quali gli risultano dalla pratica dei migliori poeti anteriori e contemporanei, lui compreso. Quindi è che, come ad esempio di alcune abilità artistiche, di alcune tendenze, di certi generi di componimento, deve recare le sue stesse poesie e le sue proprie abitudini [2], così, a proposito e delle stesse e di altre abilità e tendenze e generi, deve citare altri poeti e altre scuole. Il che egli fa non meno volentieri, rammentando più o men di frequente gl' italiani Guido Cavalcanti, Cino da Pistoia, Guido Ghislieri, Fabruzzo [3], Onesto, Guido Guinizelli, Sordello e Gotto di Mantova, il Giudice delle Colonne da Messina e Rinaldo d'Aquino; e gli stranieri Arnaldo Daniello, Folchetto da Marsiglia, Girardo di Bornello, il Re di Navarra, Bertramo del Bornio, Amerigo di Belnui e Amerigo di Peculiano.

In questo senso egli recava nel *poculum* non solo l'acqua del suo ingegno, ma prendeva e compilava dagli altri il meglio (*potiora*) per mescerlo in quella [4].

---

1) Dice al principio del capo nono: « Nos autem *nunc* oportet quam habemus rationem periclitari, cum inquirere intendamus de *iis* in quibus *nullius auctoritate fulcimur* ». Il che vuol dire che negli antecedenti otto capitoli s'era appoggiato ad altri autori. Ma beninteso non autori di manuali d'arte poetica volgare: qui sta il punto.

2) II, 2, 5, 6, 8, 10, 11, 12, 13.

3) Così è rettificato dal Rajna il *Fabrizio* tradizionale; e, del pari, il *Belnui* che tra poco viene.

4) [È una raffinatezza di arguta modestia, il cui sapore, starei per dire manzoniano, non si gustò forse mai quanto

E qui credeva egli che stesse l'originalità sua: nel fissare in forma dottrinale le tante norme poetiche, seguite fino allora dai poeti per un accordo spontaneo. E che a crederlo avesse ragione, un breve cenno di ciò che prima di lui si era o, meglio, non si era fatto, basterà a provarlo.

Di qua come di là dalle Alpi, la lingua scritta fu durante il medio evo solamente la latina. Vero è che durante e dopo il Rinascimento molti scrissero in latino, ma non più per necessità, sì per istrascico di un'abitudine vecchia, e per una smania nuova da cui tutti erano invasi, di riprodurre, e nelle idee e nello stile e nella lingua, l'antichità; sicchè il latino loro era, o procuravan che fosse, quello de' classici antichi. Nel medio evo invece, il latino era usato come l'organo tradizionale e indispensabile dell'espressione letteraria, al modo che da noi è oggi la lingua colta. E come noi, non che un di-

meritava. Dell'*idromele*, lui non ci mette di suo se non l'acqua; il miele son le belle poesie altrui, ed egli lo mesce, cioè lo versa, in quell'acqua che sono le canzoni sue! Così anticipatamente si scagiona del delineare ed esemplificare la volgare eloquenza, l'idromele, aggiungendo alle belle cose di Cino e di tanti altri le coserelle sue! Adunque alla pretesa contradizione rilevata dal Galvani vien a mancare perfino ogni fondamento apparente. Dove Dante dice di non aver trovato che altri prima di lui scrivesse una qualunque teoria circa la pratica del volgare, non parla che di teoria: mentre dove tocca della roba altrui che adoprerà, non parla che di pratica, di esempii. Ciò non toglie che sia stato utile ch'io pigliassi il Galvani in parola, e mostrassi che la contradizione tornerebbe ad ogni modo più apparente che reale.]

scorso, ma una breve lettera, non sappiam far a meno di scriverla in italiano, sia pure in un italiano spropositato e imbevuto di locuzioni e costrutti e pronunzie dialettali, e ci sgomenteremmo di scriverla addirittura nel nostro dialetto; così, nel medio evo, chi per poco tenesse in mano la penna, cercava spiegarsi nel tradizionale latino, per quanto poi malagevole gli riuscisse di serbarne la correttezza grammaticale, ed inevitabile di deturparlo con idiotismi volgari. Cosicchè il latino, e per l'uso incessante che se ne faceva, e per l'infiltrarvisi continuo d'idiotismi recenti, era ancora in un certo senso una lingua vivente; fonti autorevoli della quale furon tenuti non solo i classici antichi, ma anche la Bibbia latina (non era possibile che lo Spirito Santo non facesse testo di lingua), i buoni scrittori cristiani, e l'uso contemporaneo [1].

Ma venne finalmente il tempo che al clero, che nel medio evo aveva avuto il monopolio della coltura, sorgeva accanto, bisognoso di esprimere idee e sentimenti nuovi, il laicato; il quale fu tratto naturalmente ad assumere le sue lingue native: non però per volontà deliberata, non per consapevole ribellione al passato, bensì per necessità spontanea ed irresistibile. Quindi avveniva che molti pur seguitassero a scriver il latino; e che spesso anzi in alcuni generi letterarii a questo si attenessero, e

---

[1] Cfr. Thurot, *Notices et extraits de divers manuscrits latins pour servir à l'histoire des doctrines grammaticales au moyen âge*, p. 201 e passim.

credessero obbligo l'attenersi, persino coloro che in altri generi adottavano il volgare. Ed un'idea convenzionale rimaneva sempre comune e ai dotti e agl' indotti, che cioè il latino fosse il vero linguaggio dell'arte. Sicchè gli scrittori volgari spesso dell'imperfezione dell'opere loro si scusavano accusando di povertà e d'impotenza il nuovo linguaggio. La grammatica, primo elemento della coltura, era sempre la grammatica latina; e l'insegnamento grammaticale riducevasi ad esporre e chiosare Donato e Prisciano, a esercitare una puerile sottigliezza sui testi tradizionali servilmente seguiti, e tutt'al più a fare qualche più copiosa compilazione. Sicchè, abbandonato il volgare alla discrezione di chi scriveva, e all'influenza di quelle consuetudini e norme che spontaneamente s'andavan formando fra gli scrittori, al *caso* insomma com'essi dicevano, solo il latino ritenevano regolare ed artistico, *lingua grammaticale*, anzi *grammatica*, come addirittura la nominavano.

Veramente, la Provenza e la Francia, per più profonde mescolanze etniche, e per maggior precocità nel prendere un nuovo assetto politico, essendo men che l'Italia legate alla tradizione romana, poterono avere più presto di noi una propria cultura a cui fosse naturale strumento il volgare; ma in fondo neppur esse sollevarono questo a vero linguaggio grammaticale. Tentativi di dar norme e sulla lingua e sull'arte nuova non vi furono che scarsi, isolati, e tardivi molto. Solo due secoli dopo ch'egli era in uso, venne in mente a Ugo Faidit, autore del

Donat Proensals, di riprodurre un po' sul provenzale quel lavoro grammaticale ch'era solito farsi tradizionalmente sul latino. Un pochino più oltre era andato Raimondo Vidal nell'opera intitolata *Rasos de trobar:* la quale certamente è, ad onta del suo titolo, pretta grammatica anch'essa; ma almeno ha la velleità di riuscire un'arte poetica, offrendo qua e là alcune osservazioni che si potrebbero dire di ordine estetico e critico, come ad esempio sono quelle sulla cattiva influenza che spesso sui trovatori esercitano gli uditori ignoranti, sui cattivi effetti del credersi già esperti ed intendenti prima di esserlo, sulla delimitazion geografica del volgar provenzale e sul merito intrinseco di questo in rapporto a quello del francese, sul non aversi a fidare a chius'occhi dell'autorità dei trovatori ancorchè valenti, e quella principalmente sul valore del concetto espresso in un verso e sul dovere di evitare in poesia le sconnessioni e le incongruenze: *razon mal continuada ni mal assignada* [1]. Più assai che

---

[1]) Qui il 1878 citavo il Guessard e lo Stengel, ma ora non mi resta che di rimandare a p. 359-410 del presente volume. Toccavo altresì della *Doctrina de compondre dictats* allora esumata da P. Meyer (Romania, VI, 353-8), e avvertivo ch'è un trattatello di trentaquattro paragrafetti brevissimi, che definiscono seccamente sedici generi di poesia, e quindi spiegano alla meglio i nomi di ciascuno. È anonimo e di età incerta, benchè certo anteriore a Dante. Vi si deve ora aggiungere la *Doctrina de cort* di Gerolamo Terramagnino da Pisa, composta tra il 1250 e il 1282, la quale non fa che mettere in versi provenzali mediocrissimi l'opera del Vidal,

mera grammatica sono invero le *Leys d'amors*, della metà del s. XIV, contenendo, oltre le dottrine grammaticali propriamente dette, anche la *metrica*, e il trattato dei *vizii* e delle *figure*, che sono per noi moderni materie retoriche, ma entravano nell'an-

mutandone solo gli esempii, e talora in modo che l'esempio non è appropriato alla regola grammaticale cui si riferisce. Vi sono inoltre le *Regles de trobar* del monaco catalano Jaufre de Foixa, che le scrisse per compiacere a Giacomo re di Sicilia (1286-99). È egli e si dichiara continuatore del Vidal, ma è pedestre. Una frammentaria *Arte poetica*, in un ms. vaticano, del s. XIII, e piena di esempii tolti specialmente a Ugo de Saint Circ, fu pubblicata dal Monaci nei *Facs. di ant. mss.*, 3-4. È difficile indovinare se Dante sapesse nulla di tutti codesti tapini tentativi; e se a tutto quello che è pretta grammatica in essi, o alle due Grammatiche principali, avrebbe attribuita la qualità di opere concernenti l'*eloquenza* volgare. Certo egli dice di non aver trovato nessun suo precursore e niente sulla materia, *neminem* nè *quicquam*; e ciò significa che o non conobbe nulla di codesta roba, o la considerò come non pertinente al soggetto suo. E non già perchè ella concernesse il provenzale, chè l'esordio dell'opera è così generico e l'opera così larga da non potersi ammettere che dei trattatelli provenzali non gl'importasse sol perchè provenzali anzichè italiani. Che cosa poi sapesse o pensasse delle formule di epistole in volgare di Guido Fava, e d'altre simiglianti coserelle bolognesi, è pure difficile definirlo. Solamente è certo che l'assolutezza del suo *quicquam* non ci pare del tutto giustificata intrinsecamente, se badiamo a tutto quello che noi oggi possiam considerare come un accenno, per quanto parziale e meschino, al tema che egli assunse con tanta larghezza di coltura e d'intelletto. E dico ciò non perchè io poi pigli sul serio certe supposizioncelle recenti, secondo cui Dante avrebbe forse messo nel suo trattato una grammatica italiana!

tica grammatica latina maggiore. Sennonchè quest'ampia compilazione, posteriore di più decennii al libro di Dante, è venuta sù quando la letteratura provenzale era, più che svolta, esaurita addirittura, poco ci può interessare qui.

Se alla fine del s. XIII la Provenza, dove il volgare s'era da gran tempo coltivato, non avea che isolati tentativi grammaticali, in Italia poi, dove la coltura del volgare s'era incominciata più di recente, e dove, per la già da noi rilevata tenacità della tradizion romana, il culto del latino era sempre, nonostante le deviazioni pratiche, il *credo* letterario della nazione, a nessuno veniva il pensiero di trattar teoricamente del volgare [1]). In verità, qualcuno ha asserito che Guido Cavalcanti scrivesse una grammatica ed una retorica del volgare, nientemeno! Ma darebbe prova di scarsa critica chi prendesse sul serio cotesta fola (a cui le note predilezioni del Cavalcanti per il volgare devono aver dato origine), fidando nella semplice asserzione di scrittori posteriori di secoli al Cavalcanti [2]), non confortata da niuna testimonianza

---

1) La restrizioncella che è da fare per via di ciò che abbiam ricordato testè in nota, non intacca la sostanza della nostra affermazione.

2) Le parole di Filippo VILLANI (*De Florentiae famos. civ.*, p. 33), riferite dal GRION (Pref. all'A. da Tempo, p. 13), quando pure avessero grande autorità, che non hanno, non importano punto quello che il Grion ne deduce. Domenico Tullio FAUSTO (*Introduz. alla lingua volg.*, senz' anno nè data; nel cap. *Dell' ordinare la prosa*) a proposito delle parole *ir-*

veramente antica; anzi recisamente smentita dal vanto che l'Alighieri si dà, di essere proprio il primo a fare una trattazione teorica del volgare, laddove a lui di certo non sarebbe parso vero di rammentare sin dal principio quel già *primo dei suoi amici*, che tante volte rammenta nel corso dell'opera.

Certamente, il pensiero di prender quasi a legittimare la nascente arte e lingua volgare, facendone oggetto di uno studio teorico, non era impossibile a cadere in mente di qualcuno; perchè, se è vero che la critica suol venire sol dopo lo svolgimento spontaneo dell'arte, è pur vero d'altronde che la critica può avere inizio precoce in una letteratura che, come l'italiana, muova i primi passi guidata dagli esempii di un'altra letteratura nazionale anteriore e di contemporanee letterature di altri popoli. In simil caso, quel certo lavorìo riflesso che va fatto per imitar le letterature straniere, i molti confronti che sorgono tra le opere presenti e le antiche, e il complesso di opere e regole critiche tramandato dalla letteratura passata, promuovono la riflessione critica e l'amore della regolarità. Di modo che il pensiero di comporre una teoria dell'arte contemporanea si dovrebbe addirittura presen-

---

sute, cita oltre di Dante (V. E., II, 7) anche la *seconda parte della grammatica* di Guido (v. Grion, ibid.). Francesco Bocchi nell'elogio di Aldobrandino Cavalcanti (1609), dice esservi chi affermasse aver Guido scritto *de eloquio sui saeculi, de regulis linguae etruscae, de natura verborum* etc. — Cfr. ora i miei *Studii s. D. C.*, p. 153.

tar presto, ed a più d'uno, se non vi fosse della difficoltà a pensare che il lavoro riflesso che si fa sull'antico o sull'altrui si può fare anche sul nuovo e sul proprio, e che l'attenzione, solita prestarsi a ciò che è già celebre e riconosciuto degno di studio, si può anche dare utilmente a ciò che par ovvio e indegno di considerazione. Difficoltà più grave che alla prima non sembri, e a superar la quale si richiede una grande originalità e larghezza di spirito. E di questa diede gran prova Dante, mettendosi a scrivere una Poetica e Retorica del volgare. Poichè i dottrinarii non si sarebbero degnati di applicar sul serio la teoria a questo volgare; i poeti seguivan l'istinto e non erano curanti della dottrina e della teoria. Taluni anche erano insieme e dottrinarii e poeti, ma non avevan fuse e contemperate in sè le due qualità: erano a vicenda or l'una or l'altra cosa, latinisti in teoria, poeti volgari in pratica [1]; e ad ogni modo non avevano nessuno sì acuta vista, da comprendere dove la coltura del volgare sarebbe andata a metter capo. Dante invece avea mirabilmente amalgamate in sè la dottrina e la pratica, la scienza del passato e la coscienza del presente, l'amore e lo studio dell'antichità e il presentimento sicuro dei destini dell'arte nuova. Perciò non gli potè piacere quel poetar in volgare *a caso,* che si faceva allora; ma d'altro lato non si lasciò dominare dal

[1] Neanche in Petrarca c'è ancora la fusione vera delle due qualità.

pregiudizio che la regolarità e l'arte riflessa fossero un privilegio dell'antichità. Dotto insieme e novatore, volle si facesse la dottrina del nuovo.

E tanto è vero che vi fu proprio dantesca precocità ed originalità nel concepire un'opera come quella, che dovè correr gran tempo prima che si ripensasse a scrivere arti poetiche del volgare: facendo a ciò unica eccezione Antonio da Tempo, padovano, che alcuni decennii dopo Dante, allorchè la coltura del volgare era stata viepiù sanzionata dal tempo, compose in latino sulle *Rime volgari* un pedestre trattato, di pura metrica, sui sonetti, ballate, canzoni, rotondelli, madrigali, serventesi e motti confetti. Il qual trattato, anche senza il confronto di quel di Dante, è cosa davvero gretta e meschina [1].

VI.

Le varie tendenze della mente del poeta, sono in sostanza ben conciliate nelle sue varie opere; sennonchè, qua e là esse appariscono ognuna per sè troppo pronunziate, dove l'una e dove l'altra, tanto da parer quasi in contradizione tra loro. Inoltre, prima di giungere a un savio contemperamento d'opinioni estreme, egli dovè liberarsi via via da parecchi pregiudizii. Di questi è imbevuta, più che

[1] Fu la prima volta edito a Venezia (1509), e recentemente dal GRION (Bologna, Romagnoli, 1869). Lo tradusse, a mezzo il Quattrocento, in dialetto, l'udinese Francesco Baratella, sedicenne; ed essa traduzione il Grion l'ha ivi pure stampata.

altra, la sua opera più giovanile, la Vita Nuova. Ben sentì egli che in volgare l'aveva a scrivere; ma pure, appassionato dell'antichità, tuttora giovane inesperto, pieno verso il latino di quella fantastica devozione che all'animo suo era naturale non men dell'impeto sdegnoso, ebbe caro il conforto del suo prediletto amico. Il quale, più innanzi di lui, e carattere, com'era, risoluto, sdegnoso e persino violento (secondo il Boccaccio, G. Villani e Dino si accordano a dipingerlo), pareva proprio l'uomo fatto apposta per dissipare ogni ombra d'incertezza nel poeta giovane [1]).

Ma di pregiudizii teorici Dante restava ancora pieno, giacchè, al capo XXV della Vita Nuova, commentando un sonetto ov'è personificato Amore, egli si ferma a spiegare che cosa sia la personificazione, ed a giustificarne l'uso; e per tutta giustificazione egli dice che i *rimatori* sono, fatte le debite proporzioni, quel che in latino furono i *poeti*, e quindi, avendo questi fatte molte personificazioni, come si vede in Virgilio, Lucano, Orazio ed Ovidio, deve perciò esserne concesso l'uso anche ai rimatori volgari. Lasciando la servilità di questo ragionamento, egli dice poi cosa che dimostra quanto fossero ancora ristrette le sue cognizioni sulle letterature romanze, e quanto egli fosse ancora dominato da quel pregiudizio il quale, mantenendo il latino, circoscriveva timidamente, non potendolo bandire, l'uso del volgare. « E lo primo », così

1) Cfr. *Studii s. D. C.*, p. 152.

scrive, « che cominciò a dire sì come poeta volgare, si mosse però che volle fare intendere le sue parole a donna, a la quale era malagevole d'intendere li versi latini: *e questo è contra coloro* che rimano sopra altra matera [1]) che amorosa: con ciò sia cosa che cotale modo di parlare fosse dal principio trovato per dire d'amore ». Ma dopo, cresciute le sue cognizioni di letterature straniere, ed allargatasi (com'ei racconta nel Convivio) la cerchia de' suoi studii per essersi lui dato alla filosofia e alla scienza, non ebbe scrupolo di far poesie e prose volgari di soggetto non amoroso. E quando si pose alla immensa impresa di rappresentare, nell'immaginato viaggio pel mondo di là, tutto il suo vasto mondo intellettuale, morale, politico e personale, fu un po' incerto sulle prime, se usare il latino o il volgare, ma finì poi col dare ascolto al suo sagace presentimento dell'avvenire [2]).

1) Sulla parola *materia* fa mille arzigogoli il PEREZ nella sua *Beatrice svelata:* arzigogoli che, quando pur non fossero evidentemente infondati, cadrebbero insieme al sistema, già da molti mostrato falsissimo, dell'interpretazione tutta allegorica di Beatrice. Del resto, se anche *materia* fosse nel senso voluto dal Perez, nelle sopra riferite parole di Dante resterebbe sempre lo stesso pregiudizio letterario. — Se nel testo è *matera*, gli è perchè oggi ho ritrascritto il passo dall'edizione del Barbi: senza necessità, ma per iscrupolo, e per significazione d'omaggio al lavorìo sapiente di quel brav'uomo che la sorte, per lui men cieca del solito, ha conservato agli studii italiani e all'affetto di tanti amici.

2) Cfr. ora *Studii s. D. C.*, p. 328-9; e RAJNA, nella Miscellanea per nozze Scherillo-Negri, a p. 202-3; e ZINGARELLI.

Pure, insieme all'originalità, un certo spirito di sommessione verso l'antichità si sorprende quasi ad ogni passo nel divino poema. L'episodio d'Ugolino, così originale, comincia con una reminiscenza virgiliana: della quale forse il poeta si teneva più che di tutto quel che segue, che a lui dovea forse parere una naturalissima e facile descrizione, in cui l'arte non spiccasse quasi per nulla. Si tien molto delle conoscenze che gli cade in concio di ostentare, di passi e di fatti e racconti antichi; e di latinismi cosperge, per farla più alta delle altre due, la terza cantica. E così in tante altre cose mescola e accozza, e spesso stupendamente concilia, le tendenze dotte colle tendenze geniali del suo vasto e comprensivo spirito [1].

Così, nel nostro trattato egli ha l'ardimento di dar dottrina dell'arte volgare, ma lo scrive però in latino. E, nel capo quarto del II libro, dopo avere negli anteriori capitoli svolte tante osservazioni sue, e tante idee del suo tempo, e mentre s'accinge a fare altrettanto, se non di più, nei capitoli successivi, esce nientemeno che in questa profession di fede da classicista rigoroso: « reco-« limus nos eos qui vulgariter versificantur, ple-

Dante, p. 244. Certamente apocrifa è tutta la storiella ilariana e boccaccesca, e i pretesi esametri latini; nè il glorificar Beatrice in latino, lo ha bene rilevato il Rajna, poteva parer tollerabile, nemmeno col criterio angusto della Vita Nuova.

[1] Si possono vedere, su questo soggetto, i capitoli XIII, XIV e XV (vol. I) del libro del COMPARETTI, *Virgilio nel medio evo.*

« rumque vocasse *poetas;* quod procul dubio ratio-
« nabiliter eructare praesumpsimus, quia prorsus
« poetae sunt, si poesim recte consideremus: quae
« nihil aliud est quam fictio rhetorica in musi-
« caque posita [1]). Differunt *tamen* (qui è il buono)
« a magnis poetis, hoc est regularibus (i latini):
« quia *magni sermone et arte regulari* poetati sunt,
« ii vero *casu*, ut dictum est. Idcirco accidit ut,
« *quantum illos proximius imitemur, tantum rectius*
« poetemur ». È una tale incondizionata elevazione
dell' imitazion dei classici a principio supremo dell'
arte, che neppur il Monti ci troverebbe a ridire.
Continua poi: « Unde nos, *doctrinae* operi operam
« impendentes, *doctrinas eorum poetrias aemulari*
« *oportet*. Ante omnia ergo dicimus, unumquemque
« debere materiae pondus propriis humeris coae-
« quare, ne forte humerorum nimio gravata virtute
« in coenum cespitare necesse sit. Hoc est quod
« *magister noster* Horatius praecipit, cum in princi-
« pio *Poetriae*. *Sumite materiam* dicit ». Ma, dopo
ciò, Dante bravamente passa a far le distinzioni
fra lo stile tragico, comico ed elegiaco, in senso
assai diverso dal classico, in senso tutto medioe-

[1]) Nell' edizione minore il Rajna ha preferito porre *musice composita;* ma forse non ha considerato quello di che tocca G. M. Barbieri a p. 35-6 del suo libro, che cioè si disse talora *retorica* per *poesia*, o *retorico* per *versificato*. Il Molinet disse di ridurre il Romant de la Rose *de retoricque en prose*. Posto ciò, *fictio rhetorica* non farebbe più quel tutto indissolubile che il Rajna credeva, da non ammettere dopo di sè un' aggiunta introdotta col *que*.

vale [1]. Nè agli antichi pensa più, se non molto dopo, alla fine del capo sesto, là dove, dopo aver citati quei poeti francesi, provenzali e italiani, da cui si possa imparare il modo di fare i costrutti veramente eleganti (supremam constructionem), aggiunge che *forse* gioverebbe molto (fortassis utilissimum foret) anche lo studio dei latini. « *regulatos* vidisse *poetas*, Virgilium videlicet, Ovidium « Metamorphoseos, Statium atque Lucanum, nec« non alios qui usi sunt altissimas prosas, ut Titum « Livium, Plinium, Fròntinum, Paulum Orosium, « et multos alios *quos amica solitudo nos visitare* « *invitat* ». Come in quest'ultima uscita ci si vede il dotto, pago e ambizioso delle sue letture e dei suoi peregrini studii! [2]). E più giù, sul finire del capo undecimo, ove tratta delle parti della Stanza, parlando dei *pedes*, pur prendendo la parola nel senso medioevale non può fare a meno di non ricorrere colla mente alla nomenclatura classica, ove

1) Nel medio evo il tragico, il comico e l'elegiaco non accennavano al genere letterario, come nell'antichità, bensì alla natura dei soggetti trattati. Un soggetto o un personaggio eroico, come Achille, Enea ecc., comunque trattato, sia in un dramma, sia in un poema epico, sia in una lirica, era soggetto o personaggio essenzialmente tragico, e tragico il lavoro che lo trattasse. Perciò l'Eneide era « l'alta tragedìa ».

2) Sull'estensione delle cognizioni classiche di Dante vedi, oltre il citato libro del Comparetti, il bel lavoro di Schück: *Dante's classische Studien und Brunetto Latini*, nei *Neue Jahrbücher für Philologie und Pädagogik*, t. xci e xcii, Lipsia 1865. — Oggi si può consultare utilmente il volume dello Scherillo (*Alcuni capitoli* ecc.), ed altro ancora.

pedes significava non le parti di una strofa, ma quelle di un verso. E, trattando della questione, a quale dei tre volgari suddetti si dovesse la preminenza (I, 10), non si pèrita di dire: « .... Grammaticae positores inveniuntur accepisse *sic* adverbium affirmandi, quod quandam anterioritatem erogare videtur Italis qui *sì* dicunt »[1]. E più giù codesto concetto è allargato e generalizzato, dicendosi che la lingua di *sì* ha sulle altre un vantaggio « quia magis videtur » (così va letto) « inniti grammaticae, *quae communis est* ». Ma, nonostante questi ed altri simili omaggi all'antico, l'autore ha la piena coscienza del presente. Egli è ben lontano da quel tempo in cui ingenuamente condannava l'uso del volgare in soggetti non amorosi; egli ora loda ed enumera i poeti volgari che cantarono l'amore e l'armi e la rettitudine, e dà sè stesso per cantore della rettitudine, e nota la mancanza, nella lirica italiana[2], di un qualche poeta guerresco:

---

1) Dante non sapeva la derivazione perfettamente latina di *oc* (= hoc), e *oil* (= hoc ille), mentre percepiva chiaramente quella di *sì* da sic; perciò credè che l'italiano abbia un'affermazione di conio latino, e gli altri due idiomi romanzi no. Ma per noi i tre son alla pari: tutti e tre hanno un'affermazione di fonte latina, nè poi il sic nel latino classico era usuale per affermazione, specialmente da sè solo. [Ho surrogato all'etimologia hoc illud quella dimostrata dopo dal Tobler.]

2) Dico apposta *lirica*, giacchè dall'indole del trattato, e dal poeta che Dante cita per esempio provenzale (Beltramo del Bornio), si capisce com'egli per poesia guerresca non intenda punto l'epica. Questa anzi in Italia c'era già, ai tempi di Dante; e forse non glien erano del tutto ignoti i saggi.

«arma vero nullum Latium adhuc invenio poetasse».

La stessa disposizione a riconoscere insieme la grande capacità del volgare ed i grandi meriti del latino, si osserva nel Convivio (I, 10). Quivi egli confessa che «grande vuole essere la scusa, quando a così nobile convito per le sue vivande, e così onorevole per li suoi convitati, si pone *pane di biado e non di formento;* e vuole essere evidente ragione che partire faccia l'uomo da quello che per gli altri è stato servato lungamente, siccome di comentare con latino». Le scuse e le ragioni, che nei capitoli dal quinto al decimo egli adduce, sono infette di formalismo scolastico; ma, a spremerne il succo, si capisce ch'ei si risolve a scrivere in volgare per farsi intendere dai più, e perchè il latino ha fatto il suo tempo. «Questo (volgare)», egli dice, «sarà *luce nuova, sole nuovo,* il quale sur-«gerà ove l'usato tramonterà, e darà luce a co-«loro che sono in tenebre e in oscurità *per lo «usato sole che a loro non luce*» (I, 13).

In tanta concordia di dottrine letterarie tra il Convivio e il *De vulgari eloquentia,* v'è pure una singolare contradizione tra un luogo dell'uno ed uno dell'altro. Si dice in questo (I, 1) che il volgare sia *più nobile* del linguaggio grammaticale, e nel Convivio (I, 6) si dice proprio il rovescio. Il Boehmer crede che la contradizione sia solo apparente, che la voce *nobile* sia presa nelle due opere in un senso al tutto diverso: nel Convivio come *eccellente,* e nel *De vulgari eloquentia* nel senso la-

tino di *conosciuto*, *notorio;* e che quindi il volgare, detto più *notorio* nel primo, sia detto nel Convivio meno *eccellente*. Ora, si badi, dei significati latini di *nobilis*, che sono: *conosciuto* (sia pure in male), *illustre*, *d'alto lignaggio*, e rarissimamente, per puro traslato, *eccellente*, solo questi due ultimi son rimasti all'italiano; gli altri due ne sono affatto spariti, sì da riuscire inaspettata per la lingua nostra una locuzione come *nobilissimi scriptores*, e, peggio, *nobile scortum*. Rimasta dunque a noi la parola *nobile* soltanto nel senso morale e nel sociale, ed inoltre essendosi il verbo *nosco*, fuor di composizione, affatto perduto, n'avviene che nel parlante italiano non vi sia più alcuna coscienza della storica connessione di *nobile* con *nosco;* sicchè Dante, da buon Italiano, non vedeva la possibilità del trapasso etimologico e ideologico da *nosco* a *nobile*, anzi lo teneva assurdo. Se *nobile* venisse da *nosco*, egli dice nel Convivio (IV, 16), vorrebbe dire che tutte le cose « più nominate e conosciute in loro genere, più sarebbono in loro genere nobili », che è falsissimo, e però è *follia* che *nobile* venga da *nosco*, anzi viene da *non vile* [1]).

---

[1]) Cfr. Isidori Orig., X, 184: *nobilis non vilis, cuius et nomen et genus scitur* ». Isidoro, avverte lo Schück (l. cit., n. 78), col *non vilis* intende dare una definizione, non un' etimologia, chè anzi con le parole successive, *cuius.... scitur*, par ch' egli alluda alla derivazione da *nosco*. [Sì, ma col *non vilis* avrà potuto dare proprio un' etimologia, e, come tante volte i vecchi etimologi, senza darsi conto dell' inconciliabilità di essa con altre manifeste affinità.]

Certamente, l'inspezione accurata di antichi testi classici sarebbe bastata per convincer Dante che, oltre i significati rimasti proprii all'italiano, *nobilis* ha più che mai anche quello di *conosciuto;* ma si sa bene come ai tempi di Dante si leggessero i classici antichi. I concetti politici, religiosi, e sin le frasi e le parole, si pigliavano alla moderna, all'italiana, commettendosi continui anacronismi. E come tutto il *lungo studio* dell'Eneide, del *De finibus*, del Lelio, di Giovenale, di Orazio, di Plinio e via via, non era bastato a insegnare a Dante di smettere il vezzo italiano di costruire il verbo *uti* con l'accusativo; così non gli avrebbe mai levato di capo il suo *nobile* nel senso prettamente italiano [1]). Invece, secondo la strana supposizione del Boehmer, bisognerebbe ritenere che Dante si ricredesse interamente su cotesto punto, anzi che giungesse tant'oltre da piegarsi a concedere a *nobile* il significato di *molto conosciuto,* non solo come significato etimologico, ma come significato attuale, vivente, sì da non avere scrupolo di chiamare *più nobile* in tal senso, sol da poco ammesso, ciò appunto che egli riteneva *men nobile* nel senso ovvio da tutti inteso. E tutto ciò senza dichiarare che circa il senso di quel vocabolo egli avesse abbandonata la sua antica e sì acremente propugnata opinione: senza mettere sull'intesa coloro che, aven-

[1]) [Senza dire che *nobilis* col senso di *conosciuto* lo abbiamo soprattutto in autori o in passi che Dante ignorava o difficilmente conosceva.]

dogli sentito dire che fosse *follia* dare a *nobile* il senso di *conosciuto*, avevan poi tutto il diritto di non aspettarsi giusto da lui cotesta *follia!*

Nobile adunque, tanto nel Convivio quanto nel *De vulgari eloquentia*, significa *elevato, eccellente;* e se il volgare è detto là meno e qui più nobile, egli è perchè la nobiltà è una di quelle idee indeterminate ed elastiche che si tiran dove si vuole, che si ripongono or in una cosa or in un'altra, secondo l'umore e secondo l'interesse oratorio del momento. Nel Convivio, avendo a coonestare l'ardito tentativo di esporre dottrine filosofiche in volgare, era naturalmente inclinato a scusarsi con una ragione che mostrasse non voler egli preferire il volgare per dispregio del latino, anzi per troppo rispetto; epperò esce a dire che il commentare in latino le canzoni volgari sarebbe disconvenuto, poichè sarebbe stato come un render servo del volgare quel latino che gli è superiore e per nobiltà e per virtù e per bellezza. « *Per nobiltà,* perchè il latino è *perpetuo* e *non corruttibile*, mentre il volgare è *non istabile e corruttibile* »: — ed in un certo senso è vero, che quel ch'è fisso, normale, è più rispettabile di ciò che di continuo si rimuta e non par soggetto a determinate leggi. — « *Per virtù,* perocchè molte cose manifesta il latino, che il volgare fare non può, *siccome sanno quelli che hanno l'uno e l'altro sermone* »: — ed anche questo è vero, che, cominciandosi allora allora a scrivere in volgare, naturalmente per alcuni concetti, i quali in latino avevano ormai la loro espressione certa e conve-

nuìa, si durava molta fatica a trovare un'espressione giusta e assodata in volgare, e Dante ciò sapeva per esperienza (*siccome sanno quelli* ecc.). — *Per bellezza*, perchè segue l'arte, le regole, la grammatica, e non già l'uso, come fa invece il volgare »: — e certo, guardando la cosa da un punto di vista quasi direi architettonico, doveva naturalmente apparire più bello, più armonico, di più perfetto disegno, un linguaggio come il latino, soggetto a norme precise e prestabilite, anzichè il volgare, che sembrava vagante ancora e capriccioso [1]. — Ma nel libro latino la mente di Dante aveva un'altra piega. Egli si trovava a parlar del volgare, in latino, ai dotti, dispregiatori di esso volgare: era quindi in vena di farne l'apologia. Sicchè discorrendo del volgare — e, si badi, del volgare in genere, in quanto favella naturale umana di qualunque tempo e luogo —, e confrontandolo al linguaggio grammaticale artificiato (anche questo in generale: latino, greco, ecc.), era naturalmente indotto a rilevare come sia in fondo qualcosa di più alto e grandioso questo parlar volgare, spontaneo, essenziale alla natura umana, anzichè il linguaggio grammaticale, figlio dell'artificio. Il che del resto è perfettamente cònsono a ciò che si

[1] L'italiano, per esempio, oscillava allora tra *avemo* e *abbiamo*, che la parlata popolare gli aveva entrambi, nè si vedeva un criterio superiore per preferire immancabilmente l'uno o l'altro. Il latino invece aveva *habemus* senz'altro. Or non doveva in questo e in consimili casi avere il latino un'apparenza di armonia e regolarità maggiore?

legge nell'Inferno (XI, 99-105), dove l'*arte* è fatta imitatrice della *natura,* qual *discente* di sua *maestra,* qual *nipote di Dio,* dev'esser della *figlia di Dio.*

La tendenza apologetica da cui Dante era dominato, come lo menava talvolta a contradirsi, così più spesso ancora lo spingeva a certe esagerazioni. A dimostrare infatti l'importanza del suo trattato, egli nota che l'eloquenza volgare non è tale da poterne fare a meno come la latina, bensì è necessaria, come quella a cui *non tantum viri, sed etiam mulieres et parvuli nitantur.* Circa la qual cosa sarebbe stato in obbligo di riflettere, come in verità le femminelle e i bambini nulla potessero rilevare dal suo trattato latino, che certamente non avrebbero mai letto.

Un'altra contradizione, ancor più insignificante, è tra il citato luogo, dove fra l'altre ragioni della nobiltà del volgare è addotta l'antichità sua, l'essersi cioè adoprato da che il mondo è mondo, e la canzone *Le dolci rime* e il suo relativo commento [1], dove si nega che la nobiltà consista nel valore ereditario e santificato dal tempo e si sostiene doversi riporre nel valor personale attuale. Egli è che nella canzone parla di nobiltà morale e sociale, volendo inculcare la necessità di appor di die in die al manto che tosto raccorcia [2]; e nel *De vulgari eloquentia* invece, riponendo la nobiltà del volgare nell'esser esso connaturato all'uomo, deve per forza addurne a prova la grande sua antichità.

---

[1] Conv., IV. Cfr. BOEHMER, op. cit., p. 3.

[2] Par., XVI, 7-9.

VII.

Come la nascente arte italiana si teneva assai dappoco rispetto all'antica, così si sentiva pur dammeno dell'arte francese e provenzale, già tanto provetta. Questo sentimento d'inferiorità era, al solito, portato da alcuni sino al fanatismo e alla pedanteria. Quindi nascevano dispute, nelle quali per forza doveva esser gran confusione di criterii, attribuendosi alle varie favelle qualità vaghe e immaginarie, e confondendosi lo sviluppo preso da una letteratura con la potenzialità intrinseca della lingua che ad essa era strumento. Dante stesso a ciò s'abbandonava [1]; sennonchè, il suo retto istinto gl'ispirava apprezzamenti giusti, sebben ragionati con le ragioni allora in corso. Posta nel capo nono la questione della preminenza fra i tre volgari, egli dice di non sentirsi di darvi alcuna risposta recisa, avendo ogni lingua abbondanti ragioni in suo pro: potendosi infatti dire della lingua d'*oil*, che, per essere più *facile* e *dilettevole*, le è toccato il privilegio della poesia didascalica e della narrativa; della lingua d'*oc*, che, come *più perfetta e dolce loquela*, se ne son serviti prima che d'ogni altra i *valenti lirici* (*eloquentes doctores*), come Pietro d'Alvergna; e del volgar di *sì*, finalmente, che egli ha il me-

1) Cfr. Purg., XI, 97-8: Così ha tolto l'uno all'altro Guido La gloria della *lingua*.

rito di esser più vicino al latino, e d'aver servito a quelli che sono i più *dolci e sottili* tra i poeti volgari, come Cino *et amicus eius*. Donde appare quanto piena coscienza avesse Dante che solo gl' Italiani, ed egli più d'ogni altro (chè certo per mera cortesia mandava innanzi il suo Cino), avessero spinta l'arte sino al grado di arte soprafiina ed aristocratica; ed insieme pur quanto volentieri riconoscesse i meriti delle altre letterature, e specialmente, in fatto di lirica, dei Provenzali, ch'egli spesso cita e chiama *illustres* ed *eloquentes* [1]). Mentre però scriveva il primo trattato del Convivio, era ristucco dell'ostinazione con cui molti diffidavano, o facevan vista di diffidare, della capacità del volgare italiano, offendendo per tal modo in lui e il sentimento nazionale e l'amor proprio; quindi contro a costoro egli fa un'invettiva solenne, in uno *speziale capitolo, perchè più notevole sia la loro infamia*, e infuriandosi, da buon scolastico, con metodo analitico, dimostra essere i *malvagi* detrattori dell'italiano mossi da *cinque abbominevoli ragioni: cechità di discrezione, maliziata scusazione, cupidità di vanagloria, argomento d'invidia, viltà d'animo, cioè pusillanimità*. Con ciò non detraeva nulla alle due lingue straniere, ma solo flagellava i detrattori della lingua nostra.

---

1) Altrove poi (*Correzioni ai P. S.*, p. 23 e passim) ho notato lo zelo di Dante e d'altri suoi contemporanei nel riconoscere la scorrevolezza dilettevole e la diffusione della lingua francese e della sua prosa.

VIII.

Secondo il suo disegno sistematico, conforme così all'elevatezza del suo spirito come all'uso che allora correva di cominciar sempre ab ovo, principia Dante il trattato col parlar del linguaggio umano in generale. Pone rispetto a questo, e risolve, tutte le questioni fondamentali: perchè di tutti gli esseri al solo uomo sia stata data la favella, e non anche agli angeli e agli animali, e come non sia una vera eccezione, benchè così paia alla prima, quella dell'asina di Balaam, del serpe tentatore, delle piche onde tratta Ovidio, e dei pappagalli (c. II); perchè al solo uomo necessiti questo strumento, sensibile-intelligibile, della parola (III); chi sia stato il primo uomo dotato di loquela, e che abbia detto (IV); in qual luogo, ed a chi rivolgendosi, abbia egli proferite le prime parole (V); come il primitivo linguaggio sia stato l'ebraico (VI); come la mirabile unità sia stata spezzata per la confusione babelica (VII); come dopo questa sien dall'Oriente emigrati in Europa tre popoli, fornito ciascuno di un suo proprio linguaggio. E uno siasi stabilito tra le bocche del Danubio o le Paludi Meotidi, ad oriente, ed il confine settentrionale d'Italia, l'orientale di Francia e l'Oceano, ad occidente [1]; donde poi gli Angli, i Sassoni, gli

---

[1] [Mantengo codesta mia vecchia parafrasi, che non ebbe altro scopo se non di far risultare una netta definizione geografica dal testo un po' imbrogliato che allora prevaleva. Nè

Schiavoni (!), gli Ungari (!!), i Tedeschi e altri, con lingue tanto alterate, da non serbar quasi altra traccia della comune origine che l'avverbio *jo* da loro tutti usato per affermare [1]). Un altro, il greco, abbia messo stanza in quella parte d'Europa che si ha dai confini ungheresi andando verso oriente, e in un pezzo d'Asia. E il terzo (donde poi son tutte le genti di favella neolatina) siasi impadronito di tutta la residua parte di Europa (VIII).

Che tali questioni, e le soluzioni di esse, Dante le abbia attinte dalla tradizion dottrinale del medio evo, da un certo complesso cioè di teologia, di filosofia scolastica, e di non sempre esatte nozioni etno-

---

è necessario che la ritocchi per includervi qualcosa che corrisponda all'*usque ad fines occidentales Angliae*, giacchè dall'enumerazione dei popoli che segue risulta subito che nella zona voluta delineare da Dante c'entra anche l'Inghilterra; come pure non è di stretta necessità che dove si tocca dell'Italia io aggiunga al « confine settentrionale » l'orientale. Piuttosto ho qualche rimorso d'avere nella enumerazione dei cinque popoli alterato, per un mio piccolo fine particolare, l'ordine dantesco, che volle essere, si vede, e all'ingrosso riuscì, esattamente topografico.]

1) [Il Galvani, op. cit. 198, noto che il *jo* di Dante mostra che allora tal particella si conosceva qui a traverso l'austriaco e l'alamannico, mentre dopo è prevalsa la forma sassone *ja*. Soggiungo che pur nel Marsili, il chiosatore trecentista del Petrarca, là dove per l'*alzando il dito* attesta che i mercenarii stranieri solevano esser lesti ad arrendersi prigioni al nemico dicendo di sì col dito alzato, è scritto *jo;* anzi propriamente *io,* come nei codici di Dante. E due chiosatori di questo, il Landino e il Vellutello, nel commento all'Ugolino occasionalmente ricordano la medesima particella.]

grafiche e geografiche, è cosa di per sè evidente, e naturalissima. Che delle tradizionali dottrine ed opinioni e dei soliti argomenti egli abbia fatta una scelta, un impasto e un'esposizione a modo suo, aggiungendovi altresì, qua e là, alcuna sua propria osservazione od argomento, è una necessaria presunzione, quantunque a volerla minutamente giustificare e, per dir così, documentare, sarebbe da assumere un'improba fatica, che qui ci menerebbe troppo fuor di strada [1]. Come pure, poca conclusione ci sarebbe ad andar rilevando tutti gli errori storici ed etnografici del capitolo ottavo, che non ha interesse se non in quanto ci fa arguire quali si fossero i limiti delle cognizioni d'allora, e particolarmente di Dante. Dei quali limiti si può dire invero che Dante medesimo avesse un vivo sentimento, che, sebbene non lo impacciasse quanto in tempi di maggior maturità critica avrebbe fatto, lo induceva però a scansare con un certo riserbo quelle parti sopra le quali più scarse e difettose fossero le cognizioni sue. Sopra il greco, per esempio, che ignorava [2], egli sorvola: appena l'accenna in principio, e poco dipoi ne tace affatto, anche là dove sarebbe dall'andamento stesso del suo discorso obbligato a dire se anche esso greco siasi

---

[1]) Più tardi questo soggetto m'interessò per altro fine, nei due scritti che ho citati a p. 442.

[2]) Sulla facile questione se Dante sapesse il greco, vedasi SCHUCK, l. c., p. 272-81; COMPARETTI, *Virg. nel m. e.*, I, 260 [262²]; CAVEDONI, *Osservaz. crit. intorno alla quest. se D.* ecc., Modena 1860. — E cfr. il mio *Purgatorio*, 429-30.

spezzato in diverse favelle o no. Delle lingue nordiche dice non restare altra traccia della comune origine che l'accordo nell'affermare con *jo*, essendo tale accordo il solo facilmente percepibile ad ogni più superficiale osservazione, ed atto a dar nell'occhio a lui, avvezzo a distinguere gl'idiomi dalla loro particella affermativa [1]. Molto gli tarda invece di arrivare al linguaggio romanzo, il solo di cui abbia una cognizione diretta [2]. Ma anche a proposito di esso è costretto talora a destreggiarsi, per non aversi a compromettere. Conosceva egli infatti tre regioni romanze: Italia, Francia e Spagna; e tre volgari: italiano, francese e provenzale. Sicchè aveva da far coincidere il primo volgare con la prima regione, e ben due volgari da far coincidere

1) Cotesto però fu inteso troppo a rigore da chi volle credere che pur là dove (Inf. XVIII, 60-61) Dante designa i Bolognesi come quelli che dicono *sipa*, intenda egli alludere a un avverbio affermativo di tal suono: il quale, in ogni caso, sarebbe *sì pò(i)*, assai men frequente però, oggi almeno, del *sì* o *mo sì*, o dell' *òi*, affermazione con leggiera tinta di meraviglia simile a quella che colora il *che!* ripulsivo toscano. Il *sipa*, che mi dicono sentirsi ancora nella campagna, in città divenuto ormai *séppa*, è il congiuntivo bolognese del verbo *essere:* forma analogica (cfr. Arch. Glott., I, 377 n., 382). – Il Gaudenzi nel suo libro sul dialetto bolognese (88) la dice formata sull'analogia di *æpa;* sennonchè poco prima dà per cong. di *avere* unicamente *ava*.

2) [« Quia per *notiora* itinera *salubrius* breviusque transitur, per istud tantum quod nobis est idioma pergamus, alia desinentes; nam, quod in uno est, rationali videtur in aliis esse causa » (I, 9). Quante ne avrebbero invece sballate, e con qual goffa credulità e sciatteria, certi suoi contemporanei !]

con la seconda: ma gli restava la Spagna, per così dire, in disponibilità. Sennonchè egli, prevalendosi del fatto che col catalano, varietà del provenzale, s'arrivava ad afferrare un po' di Spagna, ha la furberiuola di dire: « alii *oc*, alii *oïl*, alii *sì* affirmando loquuntur, utputa *Hispani*, *Franci* et *Latini* » [1], e così fa corrispondere alla lingua d'*oc* gli *Hispani* (cioè, con un po' di restrizione mentale, i *Catalani*) e non già quei *Provinciales* che egli stesso più sotto rammenta: e riesce così a sfuggire alla questione, che lingua la Spagna parlasse, alla quale non poteva dare una risposta compiuta [2]. Sono i soliti

---

[1] I, 8; e avvertasi che *Latium* è sempre *Italia*. Il *latino* nel senso nostro è sempre detto *grammatica*, e gli scrittori suoi *regulati*, o in altri consimili modi.

[2] E la denominazione di *hispani* séguita a dare anche dopo (II, 12) ai Provenzali: *Hoc etiam Hispani usi sunt; et dico Hispanos qui poetati sunt in vulgari oc*. E cita subito come un di loro il trovatore Amerigo di Belnui, che era provenzale, e non spagnuolo nel proprio senso della parola. — Mi fu contestato come sia da vedere se qui abbiasi da tradurre meco: « e chiamo Spagnuoli quelli che han poetato in lingua d'oc », o non piuttosto: « e dico quegli Spagnuoli che han poetato ecc. », alla guisa del Trissino. Il dubbio si potrà forse risolvere, in ispecie a forza di confronti con altri luoghi sintatticamente affini; sicchè ci penserà, o ci avrà già pensato, il Rajna. Quel che a me preme dire è che esso dubbio non intacca la sostanza della mia affermazione. Anzitutto, nella definizione geografica del provenzale, per l'appunto sulla Provenza e la Francia meridionale Dante sorvola un poco. Poscia, nella sua recidiva del mettere in campo la Spagna, sente il bisogno di una dichiarazioncella, la quale, comunque s'abbia a tradurre, sempre significa ch'egli sapeva di usare i

ingenui ripieghi di chi, obbligato dal sistema a riuscir compiuto, e d'altronde costretto dalla mancanza delle cognizioni positive ad esser monco, procura di tòrsi d'impaccio senza parer d'omettere nulla e senza nulla inventare.

Parimente, nell'accennare i confini geografici del volgare d'*oc*, si limita a dire come quei che lo parlano stieno nella parte occidentale dell'Europa meridionale dai confini del Genovesato in là, senza dir fin dove si stendano; mentre dei volgari d'*oïl*

---

vocaboli geografici in un modo di cui gli si potesse domandar conto. Infine, mi pare impossibile che avesse l'ingenuità di credere che tutta tutta la Spagna parlasse provenzale. Se la cosa fosse stata per lui così liscia, perchè non avrebbe espressamente parlato di tutto un complesso spagnuolo-provenzale? La tricotomia etnica, da far corrispondere alla tricotomia idiomatica, l'avrebbe così avuta lo stesso: soltanto gli si sarebbe attenuata la netta distinzione geografica, orografica. Se invece per aver codesta rispondenza parla seccamente di Spagnuoli a proposito del *provenzale*, vorrà dire che egli sapeva vagamente che oltre la Spagna catalana provenzalesca e oltre la Spagna araba c'era qualcosa che gli sciupacchiava la bella simmetria tricotomica; ma qualcosa sopra cui gli conveniva di scivolare perchè non avrebbe saputo insistervi con buon esito. Il Gaudenzi, nel suo libro poco fa rammentato, a p. XVIII n. notò che in Bologna gli scolari Spagnuoli facevan parte della Nazione Provenzale, come gli Schiavoni e gli Ungheri appartenevano alla Nazione Teutonica. Certo, codesti aggruppamenti universitarii poterono influire, e sull'errore dantesco d'imbrancare Schiavoni e Ungheri tra i parlanti in teutonico, e sulla risoluzione di metter gli Spagnuoli come rappresentanti del provenzale. E ciò toglie a questa risoluzione ogni carattere di gherminella capziosa; ma non però le toglie il carattere di malizietta da filosofo e da artista,

e di *sì* dà più compiuta delimitazione [1]). E solo a questo punto salta fuori finalmente con la Provenza (*Provincialibus*), in quanto essa segna un confine meridionale dell'*oïl*. Non ignora (o come avrebbe potuto ignorarlo?) e non nasconde che la Provenza è dell'*oc*, ma schiva di parlarne dove più sarebbe a suo luogo il farlo!

IX.

La Confusione babelica ha dato luogo a una quantità di linguaggi diversi: ognun di questi poi si è venuto e si va tuttavia frazionando in altri linguaggi più o men diversi l'un dall'altro. E nell'assegnare il modo e il perchè di tal frazionamento progressivo, Dante crede far cosa tutta sua originale. Incomincia infatti col dire di non potersi in ciò appoggiare *all'autorità di nessuno;* e nel già riferito luogo del Convivio (I, 5), accennata compendiosamente la dottrina sua, ha la premura di avver-

che trae partito da tutto per rappresentarsi e rappresentare le cose in modo più bellamente simmetrico che in realtà non sarebbero.

1) A confine occidentale del volgar d'*oïl* pone il mare inglese ed i *monti dell'Aragona*. — Strano mi parve quest'*Aragona*, ma il Rajna dice che secondo la geografia del tempo sta bene e che egli lo illustrerà (p. 36). Non so se alluda al fatto che pel matrimonio di Petronilla, ultima della primitiva casa d'Aragona, con Raimondo Berengario conte di Barcellona, l'Aragona si estese alla Contea barcellonese, che comprendeva il Rossiglione e buona parte della Provenza fino a Montpellier. Cfr. anche il libro del Barbieri a p. 45 e 177.

tire che la si vedrà svolta *compiutamente* in altra opera: con che dà a divedere quanto ci tenesse.

Pigliando a ragionare sull'idioma romanzo, di cui s'intende bene, e avvertendo che la stessa argomentazione si potrà poi applicare a ogni altra famiglia d'idiomi, egli afferma che ora gl'idiomi romanzi sono tre, ma che erano ab origine un'unica favella. E non si potrebbe supporre che i tre volgari fossero sin dall'epoca della confusione babelica tre idiomi a sè, affini bensì tra loro, ma distinti? No, dice: troppo si somigliano fra loro i tre volgari romanzi, si somiglian tanto da potersi intendere tra di loro; sicchè, se fossero sorti tutti e tre nella confusione babelica, questa non sarebbe più stata vera confusione come la fu [1]). Dunque fu uno in ori-

1) Questo ragionamento io ricavai dal passo: « Et quod « unum fuerit a principio confusionis (quod prius probandum « est) apparet quia convenimus in vocabulis multis, velut « eloquentes doctores ostendunt; quae quidem convenientia « ipsi confusioni repugnat, quae fuit delictum in aedificatione « Babel ». [Il Boehmer aveva interpretato che « nell'accordo delle tre lingue si addimostra una *resistenza* contro quella confusione babelica »: il che non significava niente, e toglieva alla frase il suo bel valore argomentativo. Nella recensione dell'opuscolo misi in vista il vero senso e il bel valore; tanto più che la versione del Trissino, non erronea qui, ma languida, non aveva dato rilievo alla frase dantesca. Ora, si badi, questa è tale da potersi prendere o in un senso più stretto o in uno più largo. *Quae convenientia ipsi confusioni repugnat* si può tradurre: *e l'accordo è inconciliabile con la confusione, è proprio l'opposto della confusione*, o con altre frasi simili indicanti un concetto generale; ovvero, considerando che l'autore ha detto che i tre idiomi romanzi s'accordano

gine, e dopo si venne suddividendo in tre; ognun dei quali tre, alla sua volta, si va sempre suddividendo all'infinito, non che tra gli abitanti della stessa provincia, ma, *quod mirabilius est*, tra quelli di una stessa città. Sicchè, a voler contare tutte le *primas et secundarias et subsecundarias vulgaris Italiae variationes*, si può ritenere che *in hoc minimo mundi angulo non solum ad millenam loquelae variationem venire contigerit, sed etiam ad magis ultra* (I,10). E tutto questo perchè il linguaggio (quello posteriore alla Confusione) è opra dell'arbitrio dell'uomo, che è *variabilissimum animal*; epperò, tenendo della sua causa, come tutte le altre cose umane (i costumi, le fogge del vestire), il linguaggio è mutabilissimo. Ed il linguaggio, che dapprima è iden-

---

in *molti* vocaboli, si può tradurre: *e un accordo di codesta fatta, un accordo che va tant' oltre, non è conciliabile con la confusione*. L' uno e l' altro modo d' intendere è pienamente legittimo. Che se il secondo sembra scaturire meglio dal contesto, nulla però vieta di pensare che Dante ponga invece un principio più generale e assoluto, giacchè alla fin fine ei non dice *quae tanta convenientia*, che solo leverebbe ogni dubbio. Orbene, in questi ultimi tempi io inclinai al senso più generico e assoluto, che cioè dunque per Dante ciascuna delle lingue babeliche non avesse nulla di comune con le altre (cfr. la Memoria *Se l' ipotesi della originaria disparità dei linguaggi sia contraria alla dogmatica cristiana*, negli *Atti* della R. Accad. di sc. mor. e pol. di Napoli, vol. XXXVIII, 1907); e dopo nell' altra già citata Memoria *Il nome di Dio* ecc., p. 39-47) ho spassionatamente additato le ragioni che stanno per codesto senso e quelle che potrebbero favorire il senso più circoscritto.]

tico, ogni popolazione se lo rimuta per conto suo, separatamente dalle altre. Quindi nascono le divergenze, le quali col tempo vengono sempre crescendo. Che se la lingua di un dato paese par sempre la stessa, gli è perchè la mutazione succede lentamente, in modo che nella breve vita dell'uomo se ne produce una quantità insensibile: *quod si vetustissimi Papienses nunc resurgerent, sermone vario vel diverso cum modernis Papiensibus loquerentur* (I, 9). Certo, le divariazioni dei linguaggi sono accresciute in modo particolare dagl'incrociamenti etnologici; e sul modo poi d'intendere l'*arbitrio umano* vanno oggi fatte parecchie riserve. Tuttavia, c'è molto di vero nella dottrina di Dante.

La tanta varietà, continua egli, della favella, così nello spazio come nel tempo, togliendo il modo di comunicare ai lontani o ai posteri i proprii pensieri o sentenze (*auctoritates*) e i proprii fatti (*gesta*), fece sentire il bisogno di un linguaggio regolare e fisso, di una *grammatica facultas, de communi consensu multarum gentium regulata*, la quale in fondo altro non è *quam quaedam inalterabilis locutionis identitas diversis temporibus atque locis* (I, 9). Il qual linguaggio grammaticale l'hanno i Greci ed altri, *sed non omnes* (I, 1). Per lui gli *altri* chi erano se non i Latini?

In che relazione stesse precisamente, secondo lui, il latino scritto coi volgari romanzi, non è facile determinarlo. Egli ammetteva vi fosse stato ab origine in tutti i paesi latini un linguaggio *popolare* romanzo, venutosi dopo via via dividendo e suddividendo; quindi il volgare italiano, p. es., non

era per lui una derivazione del latino scritto. Dall'altro lato però, egli spesso derivava parole volgari dal latino, come tutti facevano e facciamo, e ciò indicherebbe che egli credesse a una specie di filiazione del volgare dal latino. Forse ogni contradizione sarebbe tolta, se il pensiero di Dante s'interpretasse così: che dal gran fondo popolare credesse egli essersi ricavato, a un dato momento, per elaborazione artificiale degli scrittori, un linguaggio stabile, il latino. E, a ripensarci meglio, non può averla intesa altrimenti, giacchè non dev'essergli certo sfuggita la necessità di dar ragione della gran somma di somiglianze occorrenti tra il latino ed ognuno qualunque dei volgari neolatini. Chè anzi egli fa un gran merito all'italiano del parer più simile al latino, *quia magis videtur inniti grammaticae, quae* (si noti quest'aggiunta) *communis est* (I, 10): che è, vale a dire, comun patrimonio di tutti i popoli romanzi. Egli doveva quindi considerare questa faccenda come un perticariano considererebbe oggi le relazioni della lingua aulica italiana coi dialetti: che non riterrebbe propriamente generati questi da quella, o quella da un di questi, bensì quella ricavata in certo modo da questi tutti, per via di un'elaborazione dotta ed artistica; ed inoltre poi loderebbe molto quel dialetto che, come il romano, il marchigiano o il toscano, s'incontrasse in molte forme e voci con la lingua aulica [1]).

---

1) Abbiamo ora una speciale dissertazione (*Il latino nel concetto di Dante e dell'età sua*, Monza 1903) del sig. A. C., che

Dopo discusse le ragioni di relativa preminenza dei tre volgari, il che noi abbiamo già trattato, termina Dante il capo decimo con una classificazione dei dialetti italiani. I quali egli, protestando che con le secondarie variazioni il novero ne anderebbe all'infinito, raccoglie in quattordici categorie. L'Italia è dall'Appennino divisa, come geograficamente, così linguisticamente, in due parti, la destra e la sinistra: ed alla prima appartengono la Puglia (non tutta, chè egli per Puglia intende il Regno di Napoli), Roma, il Ducato di Spoleto, la Toscana e la Marca Genovese, e, a loro annesse, la Sicilia e la Sardegna: ed alla sinistra, l'altro lato della Puglia, la Marca Anconitana, la Romagna, la Lombardia, la Marca Trivigiana con le Venezie, e, a loro annessi, il Friuli e l'Istria. Di certo, mentre vi son vere affinità qui avvertite, vi si potrebbero censurare certi aggruppamenti fatti troppo all'ingrosso, e molte omissioni; ma pur fa onore a Dante l'aver tentato, allora, una classificazione dei dialetti italiani.

X.

E qui per lui nasce naturalmente la gran questione, come s'abbia a regolarsi per scrivere nobilmente in italiano. Ci fosse un volgare solo italiano,

---

non fu modesto soltanto nel non scriver intero il suo nome, ma pur nel garbo cortese con cui agito le questioni relative al soggetto.

sarebbe certo da tenersi a quello: ma essendocene tante varietà e sottovarietà, si potrebbe esser tentati di credere che fra le tante se ne debba scegliere una, e quella adottar per illustre ed elevata. Ma codesta tentazione è da scacciare, chè i dialetti italiani son da lasciarsi da parte tutti quanti. E qui egli li passa in rassegna, e li dimostra tutti brutti. A tal fine, o ne accenna alcuni vezzi di pronunzia (non certo i soli su che egli trovasse da ridire, ma quelli che prima gli si presentassero alla mente, o che più lo avessero nauseato); o ne tocca certi difetti vaghi e indeterminati; ovvero ne riporta uno o due versicoli: certo con l'intenzione di richiamare con essi gl'interi canti cui quelli appartenevano. Canti triviali, forse a bella posta dai loro autori infarciti dei tratti più caratteristici e più plebei del rispettivo dialetto [1]).

[1]) P. es. i due versi che a spregio dei Fiorentini egli riporta. *Manuchiamo introcque, Non facciamo altro,* ei non li cita perchè contengano tutte parole a lui sembranti brutte (come parecchi han creduto, i quali si domandano cosa mai di brutto abbia potuto scorgere Dante nelle parole *Non facciamo altro*), giacchè altra bruttezza non doveano forse secondo lui contenere che l'*introcque* (inter hoc o forse inter hocque), o, tutt'al più, anche il *manucare:* bensì li cita per richiamare un qualche trivialissimo canto fiorentinesco allora assai divulgato. Qualcosa di simile forse, per trivialità, alla famosa *Gestazione del Quarantotto raccontata da un bécero fiorentino,* che chi ha dimorato in Toscana può talora aver sentita recitare, e che incomincia con *Bischeri, stah' attenti a icchè vvi diho. E ffúhela finíha ho i' bbociare.* — Il Rajna ha corretto il testo così: *Manichiamo introque, Noi non facciàno atro.* Bene

Del resto, come dicevo, le citazioni che egli fa di vezzi di pronunzia, di parole, di canti triviali, di vaghe qualità, servono non ad enumerare, ma solo ad esemplificare in qualche modo, le ragioni

sta pel *Manichiamo* e pel *Noi*; nè dico nulla dell'*introqua* sebbene l'attaccarsi qui ai codici sia un non tener abbastanza conto che nel poema è certamente *introcque*, in rima con *nocque*. Ma il *facciàno* e l'*atro* non li danno i codici; e il Rajna, così scrupoloso sempre nel non permettersi emendamenti congetturali non necessarii, è stato qui un po' ardito introducendone addirittura nel testo: sia pure per la sapiente considerazione che Dante non poteva riuscire inesatto circa il volgare nativo. Senza questo, il sospetto del Rajna, o meglio il sospetto del Cittadini accolto dal Rajna per l'un vocabolo e modificato per l'altro, mi riesce attraente: nè turba la mia supposizione che qui si tratti di due versicoli d'un canto plebeo. E nemmeno turba il mio ragionamento generale, per cui il distico fiorentino mi servì d'esempio. Non solo, stando al testo tradizionale, avevo il diritto d'allegarlo; ma resta sempre vero il fatto che non ogni parola o brano d'un canto o d'un dialogo plebeo è di conio meramente plebeo. Anche conciato il senario come il Rajna ha fatto, il *Noi* e il *non* restano comuni ad ogni strato idiomatico fiorentino; e poteva benissimo il verso intero esser di parole di tal sorta, o esser seguito da un terzo versicolo senza caratteristiche plebee. Quel che allora a me premeva era di dissipare un comune pregiudizio dei dotti, che leggendo gli esempii allegati da Dante col preconcetto ch'ei ne pretendesse plebea o brutta ogni parola, ogni parte o particella, gli obiettavano: e che c'è di brutto qua? e che c'è di plebeo là? Ed un'altra cosa mi stette a cuore. Non si fiutava che spesso gli esempii che Dante allega son principii o brani di poesie, non frasi a sè o foggiate apposta; e da questa comune storditaggine nasceva in parte il preconcetto dianzi accennato e la presunzione che Dante fastidisse ogni singola voce. Solo il Carducci, se non

della ripugnanza sua per i dialetti ai quali appartengono. Le ragioni, in verità, erano tante quante erano le divergenze di ciascun dialetto da quel tipo linguistico illustre che gli stava in mente e che tra poco vedremo qual fosse, e tutte esse in fascio determinavano in lui quella nausea che ciascun dialetto gli produceva. Ed ecco perchè.

Oggi, chi è iniziato alla scienza delle lingue, sebbene egli sia, per esempio, di Napoli, ed avvezzo quindi a sentire e proferire le parole di latina origine in quella particolar forma che hanno assunta nella parlata di Napoli, non ha però alcun'avversione per gli altri dialetti, e non trova punto strano che le stesse parole abbiano in questi una forma notevolmente diversa. Avvezzo egli a dir *bbene,* non gli fa però specie che un Piemontese dica *bin* o l'Umbro *biene;* egli dice *vase* (bacio), ma non gli fa scandolo che il Sannita dica *vasce* [1]; abituato egli al suo *chille,* lascia che il Pugliese dica a posta

cuo, aveva sospettato un canto nell'esempio pisano, e l'aveva registrato nelle sue *Cantilene* ecc. Contro quella storditaggine io insorsi e misi sulla retta via la valutazione degli esempii.

[1] Si noti bene che questo *sc* ha qui una pronunzia più debole che non abbia lo *sc* nel toscano *mesce* o nel meridionale *cascia* (cassa) o nel pur meridionale *vascce* in quanto significa *basso*. Lo *sc* (che per ragioni tipografiche rappresentiamo così) di *vasce* per *bacio* ha tal quale il suono che assume il *c* palatale toscano e romano tra vocali, cioè il *c* di *pace,* e quello di *bacio camicia,* che appunto in antico si scrissero *bascio camiscia* pel medesimo sforzo di volerne rappresentare il suono tutto speciale. È superfluo poi che io avverta che nelle forme meridionali l'*e* finale ha il suono dell'*e* muta francese.

sua *cudde*. Egli sa, che siccome per le naturali tendenze fonetiche del suo paese il latino bene dovea restarvi pressochè intatto, solo rinforzando il *b* iniziale, e riducendo l'*e* finale a vocale indeterminata: il basium attenuare il *b* in *v*, espungere l'*i*, e ridurre *um* a vocale indeterminata; l'eccum illum, perdere l'*u* succedente alla gutturale, e ridurre *um* al solito: così, in forza di altre tendenze locali, non meno naturali e legittime, il *bene* doveva in alcuni dialetti piemontesi assottigliare l'*e* sino a *i* e ridurre l'*n* quasi a un *n* velare, e deve ascriversi a merito dell'umbro l'averlo portato a *biene* che è regolare come *piede*; il basium doveva nel Sannio ridur *siu*, *sju*, a *sce*; e in Puglia il *ll* farsi *dd*, e così via.

Si ponga invece un Napoletano ignaro di scienza linguistica, e costui, mentre troverà bello e naturale il suo *bbene*, *vase*, *chille*, troverà orribile, e poco men che uno strido inumano, il *bin* piemontese, nel *vasce* sannitico vedrà una malagrazia da *provinciale* o da *cafone* (= *cacofóno*) come dicono qui, e nel *cudde* di Puglia una ridicola storpiatura.

Certo, anche l'uomo della scienza potrà trovar più bello un dialetto che un altro; potrà, per esempio, preferire il napoletano al dialetto di Pozzuoli, sì pieno d'uggiosi dittongamenti (*alíci*, *céna* ecc. sono a Pozzuoli *alóice*, *ciáina* ecc.); avrà tutto il diritto di dilettarsi più del vernacolo di Lecce che di quello, pieno di sgarbate aperture di bocca, di Bari; o di gustare più il milanese che il bolognese, o il sanese più del livornese. Ma l'uomo della scienza sa

anche dare a coteste sue impressioni il lor giusto valore, quello cioè d'impressioni acustiche ed estetiche: non se lo sogna neppure di condannar come sregolato e tralignato ogni dialetto diverso da quello che a lui è nativo.

Oltre questo pregiudizio, figlio dell'abitudine e dell'amor patrio, può esservene un altro, contratto con la coltura. Là dove esiste una lingua letteraria nazionale, l'uomo più o men colto prende quella per tipo, e s'induce a credere che i vezzi di pronunzia, le forme, le voci e gl'idiotismi, pur capricciosi, di essa lingua, sieno in sè stessi nobili e regolari, e che i vezzi invece e le forme e le voci e gl'idiotismi dei dialetti sieno intrinsecamente triviali, sregolati e capricciosi; quantunque consistano in applicazioni di norme non men naturali di quelle della lingua scritta, ed anzi spesso solamente in diverse applicazioni delle stesse norme di essa lingua! Il tronco *fe'* per *fece* o per *fede* gli pare un debito omaggio alla brevità, il tronco *fa'* per *fare* gli sembra nato dalla impaziente inettitudine della plebe a terminar la parola intera; eppure son due troncamenti o apocopi egualmente legittime. Il napoletano *seccia* (lat. sepia) pare una sconcia pronunzia plebea, eppure è nato precisamente come l'italiano *piccione* dal latino pipionem, o *saccente* da *sapiente*. Il bolognese *aréra* per *apra* pare una storpiatura: eppure riproduce bellamente il latino apériam, come l'italiano *pèra* (perisca), che riesce tanto poetico, riproduce il latino *periam*=peream! Per contrario, l'iniziato alla scienza sa che la lin-

gua letteraria è ab origine un dialetto essa pure: che il suo tipo fonetico, morfologico e sintattico, è suppergiù dello stesso valore che quel d'ogni altro dialetto; che, se le circostanze storiche l'avessero favorito, ogni altro dialetto sarebbe potuto divenire il primo nòcciolo della colta lingua della nazione. Per lui quindi, mentre è naturale che per ragioni letterarie si séguiti a dire e scrivere *poi, vino, prete, corpo, pepe,* secondo la fonetica toscana, letterariamente prevalsa: è pur del resto naturale che esistano, e sian all'occorrenza trovate belle, e ad ogni modo niuna taccia incorrano di trivialità e sregolatezza, i milanesi *pocu* e *vin*, i napoletani *prèvete* e *cuorpe*, il milanese *péver* o il sannitico *pèipe*. Ognuna di queste parole, non men delle toscane rispondenti, ha la sua chiara storia fonetica. Niuna d'esse può vantare di essere eguale alla voce latina onde deriva: ognuna se n'è più o men discostata, e talora la toscana più delle altre. E ognuna nel suo proprio ambiente sta benissimo, e male fuori; onde forme toscane, seminate nel dialetto milanese, guasterebber l'*urbanitas* di questo, per la ragione stessa che forme milanesi, sparse nel toscano, ne guastano la correttezza. Il discorso si potrebbe estendere mercè il paragone con le lingue straniere. C'è nulla da ridire sul francese *poivre?* Ebbene, esso raccoglie in sè entrambe quelle che paiono anomalie nella forma milanese o nella sannitica dello stesso vocabolo: l'origine dalla forma ablativale, comune pure allo spagnuolo *pebre,* ed il dittongamento.

Ma chi segue non la scienza bensì i pregiudizii,

crede da un lato, come nativo d'un dato paese, che tutte le parlate degli altri paesi sien brutte o almeno strane, e dall'altro, come ossequioso alla lingua letteraria, crede che tutte le divergenze dei dialetti dalla lingua letteraria sieno pazze anomalie o brutture. Or vi è un popolo, il toscano, presso cui l'un pregiudizio, il municipale, cospira quasi sempre con l'altro, il letterario. Pel Toscano, la sua parola ha un doppio *prezzo d'affezione:* l'uno perchè è sua nativa, connaturata alla sua glottide e alla sua mente, l'altro perchè è santificata dall'arte e dall'ossequio di tutti gl'Italiani. Ed è perciò che, fra tutti i popoli d'Italia, il toscano è quello che meno si degna d'imparare gli altri dialetti, e che più li canzona: anche, del resto, per una certa tradizionale coscienza di superiorità d'intelletto, e per natural tendenza alla satira.

XI.

A tenere i dialetti nel debito conto son oggi pervenuti, senza l'aiuto della scienza glottologica, col solo ragionamento, parecchi letterati; tra i quali è giusto noverar per primi i manzoniani [1]). Ma nel

[1]) [Beninteso però che il Manzoni, e i seguaci più dotti, non furono interamente immuni dall'influsso della nuova scienza. Lui aveva molto familiari le opere semiglottologiche sulla storia del francese comparse in Francia, e i brani postumi dell'opera sua sulla lingua mostrano una grande e accuratissima coltura, e un'ottima disposizione, non dico per il poliglottismo, ma pel metodo glottologico.]

Trecento, quando la glottologia non era neppur vicina a spuntare, e non si era fatto ancora quel gran discutere di lingua e di dialetti che si è fatto dopo, tutti, non escluso Dante, dovevano essere occupati da pregiudizii contro i dialetti. Di certo, uno spirito così acuto ed avido di spassionata razionalità, qual era Dante, non poteva non sentir bene spesso la velleità di prescindere, anche in quistioni di linguaggi, da preoccupazioni sentimentali, ossia di *appoggiare*, com'egli dice, *le spalle del giudizio piuttosto alla ragione che al sentimento*. Sennonchè, gli era facile essere spassionato in astratto, all'ingrosso, come quando deride quelli che credono sempre esser la favella loro la lingua madre parlata da Adamo, e si protesta convinto che parecchi popoli abbiano un parlare più amabile e più efficace dell'italiano (I, 6). Ma la difficoltà insuperabile stava nel considerare spregiudicatamente le minuzie, circa le quali l'animo suo aveva ab antiquo accolte inconsciamente certe impressioni, finite poi a trasformarsi in giudizii abituali e incontrovertibili. Cosicchè il proposito di giudicare spassionatamente rimaneva in lui nient'altro che un pio desiderio; anzi costituiva spesso alla sua volta un nuovo pregiudizio, spingendo lui non di rado a condannar con la ragione (ma non con ragione) pur ciò che riusciva gradevole al senso suo, sol per tema che il sentimento nol trascinasse al di là del ragionevole.

Nel giudicare adunque gli altri dialetti italiani, Dante era a priori mal disposto contro di essi, perchè divergevano dal tipo toscano, e, più propria-

mente, fiorentino: il quale era in doppio modo connaturato alla sua mente, e perchè suo fin dalla nascita, e perchè suppergiù proprio oramai almen dell'alta poesia, come passiamo a dimostrare.

Allorchè in Italia si prese a scrivere in volgare, ognuno assunse naturalmente il suo dialetto nativo: tutt'al più intromettendovi, secondo il genere di componimento, e secondo la coltura dello scrittore, alcun che di latino o di francese o di provenzale. L'Alta Italia ebbe nel XIII secolo una letteratura volgare d'indole popolana, intesa specialmente a soggetti sacri e didascalici. Or la lingua dei monumenti che di essa ci rimangono, paragonata agli odierni vernacoli della Lombardia e del Veneto, offre questo singolar fenomeno, che molte forme, proprie oggi di certi paesi, si ritrovano anche nei monumenti di quei paesi a cui oggidì esse sono estranee; di maniera che, ad esempio, un processo fonetico o morfologico, che oggi deve dirsi specificamente veneto, trovasi colà anche in un monumento lombardo, e viceversa. Ciò ha fatto credere a uomini assai benemeriti della illustrazione di quella letteratura [1], che una specie di reciproca assimilazione letteraria fosse successa nell'Alta Italia, adottandovi gli scrittori, accanto alle forme proprie, anche certe forme estranee, peculiari bensì ad altri dialetti, ma da chi in questi

[1] Si accenna principalmente al MUSSAFIA, *Rendiconti dell' Acc. di Vienna*, XLVI, 113-235. Ma cfr. il suo articolo sul primo tomo dell'*Archivio Glottologico* (nel *Lit. Centralblatt*, 12 apr. 1873).

scriveva rese note ed accette pure ai lettori e scrittori degli altri paesi. Ma i larghi studii dell'Ascoli han messo in chiaro come molte forme, credute peculiari di questo o quel dialetto, si scoprano invece genuine in così estesi giacimenti, da doversi ritenere che in quell'età ogni scrittore le dovesse sentire nel proprio ambiente: e, benchè in esso men salde, epperò destinate col tempo a sparire, pur le preferisse alle più radicate e durature, per una maggior conformità che esse presentavano con le francesi o provenzali [1]).

Con men sicurezza si può parlare di quel miscuglio di linguaggio che si trova in molti monumenti, studiati con assidua cura, e che consiste in uno stemperarsi che fanno il provenzale, e, più, il francese, co' dialetti dell'Alta Italia, in una forma ibrida *franco-italiana*. Aspettando che i dotti illustratori della nostra poesia cavalleresca, alla quale i più di quei monumenti appartengono, ci chiariscano meglio su cotesto importante fenomeno, noi intanto crediamo con l'Ascoli, che anche a determinare il grado e la natura dell'ibridismo di quei gerghi devano tornare acconci quei criterii metodici che ormai dai larghi studii dell'Ascoli stesso risultano [2]).

---

1) V. Arch., I, 307-312, 426-430, e passim. [Naturalmente tutto quel che abbiam detto va inteso all'ingrosso, giacchè è immancabile che, dovunque si va scrivendo da un pezzo in dialetti affini, gli scrittori si vengano affiatando, e mescolino all'occorrenza, od anche non occorrendo, forme e parole dei dialetti altrui con quelle che son le loro native.]

2) V. Arch. Glott., I, 449-53.

Quel che seguiva nell'Alta Italia, che cioè molti prendessero a scrivere nel volgar proprio nativo, avveniva altresì nella Media e nella Bassa Italia [1]. Sennonchè, ivi non si restò paghi ad una coltura affatto popolaresca: chè un certo genere, vale a dire la lirica amorosa, si prese poco dopo il principio del Dugento a coltivare con pretensioni d'arte. Dalla Sicilia ne partì l'esempio, giacchè quivi efficacissima protezione offeriva alle lettere la Corte degli Svevi, divenuta in breve il centro di una poesia erotica alla provenzale, come quella ove andava a far la prima comparsa tutto ciò che i migliori tra gl'Italiani componessero (*in aula tantorum coronatorum prodibat*, dice Dante); onde tutta la prima letteratura lirica volgare venne a chiamarsi *siciliana*. Ma naturalmente i Siciliani e gli altri Italiani scriveano ognuno nel volgar suo, non già che tutti si provassero a verseggiare in siciliano. Giacchè i Siciliani non erano certo quel che per esempio furono in Grecia i Dori, i quali avevano inventata e perfezionata la lirica corale, e a questa così immedesimata la forma dorica, che ogni altro Greco non si sentiva poi di tentar quel genere lirico se non in quel dialetto. I Siculi avevano dato sol il buon esempio di cercar di riprodurre

---

[1]) Non è a dimenticare la poesia umbra della scuola francescana (*Cantico del sole*, Fra Iacopone...), i *Misteri* in umbro ecc. [Anzi a questo movimento dell'Italia centrale vien ora dando rilievo, soverchio forse ma non ingiusto, Giulio Salvadori in certi suoi articoli degni di studio.]

in volgare italiano la lirica erotica dei trovatori provenzali: questi dunque erano i modelli del genere, non i Siculi. Inoltre, perchè quel moto poetico provenzaleggiante incominciasse, eran già sì propizie in più paesi italiani le condizioni de' tempi, che, se la Sicilia non avesse rubato le mosse, certo di lì a poco sarebbe quel moto incominciato altrove: ed è anzi possibile che, prima ancora dell' esempio siculo, qualche principio altrove ce ne fosse già stato [1]).

Nè c'è da dire che lo scrivere ognuno nel suo

---

1) Il Monaci infatti venne poi fuori con la sua ormai giustamente celebre dissertazione *Da Bologna a Palermo* (ristampata nell'*Antologia critica* del Morandi), ove con grande acume e dottrina s'adoperò a provare che fosse uscita dalla convivenza scolastica in Bologna una tenzone tra Pier della Vigna, Giacomo da Lentino e Iacopo Mostacci, e che una lingua letteraria già si cominciasse a elaborare colà dove tanta scolaresca italiana e straniera s'accozzava, e tanti Toschi fra essa. Tentò rinfiancare quest'ultima ipotesi il Gaudenzi, a p. XVI sgg. del suo noto libro sul dialetto bolognese. Gli si oppose il Rajna in fin della sua conferenza sulle *Origini della lingua italiana*, specialmente per la prevalenza assegnata alle scuole d'arte notarile nella formazione del volgare illustre. Qui non è il momento di discutere su tutto ciò, e solo mi par da convenire che Bologna e il suo Studio possano aver avuto nella formazione della lingua letteraria, e nell'avviamento della poesia volgare, una parte più cospicua e meno tardiva di quel che per lo addietro si pensasse. E sarà bene anche soggiungere che il Monaci in una sua Nota ai Lincei del 1889 protestò contro le interpretazioni esagerate della sua tesi, e ne segnò più nettamente i limiti nei quali aveva voluto circoscriverla.

linguaggio potesse recar confusione; giacchè in quell'ambiente, dove era familiare la parola del trovatore di Provenza e del trovèro di Normandia, e in un'età che il popolo stesso dava ascolto ai cantatori degli eroi francesi [1]), sarebbe mai potuto riuscire oscuro il verso del poeta umbro o toscano? Non solo allora i dialetti italiani, e proporzionalmente tutti i dialetti romanzi, per essere più vicini alla sorgente comune, s'intendeano a vicenda ben più che ora non facciano; ma quella letteratura s'aggirava in una così angusta cerchia di idee e di sentimenti, e in un così frequente ritornello di frasi obbligate e quasi tecniche, che a non intendersi tra loro i varii poeti italiani che la coltivavano ci sarebbe voluto un proposito deliberato.

Con questo non vogliamo dire che pure un certo predominio in quella prima scuola poetica il dialetto siculo non l'avesse. L'essere siciliano il fulcro di questa scuola faceva sì che alcuni siculismi, specialmente nelle rime, si estendessero a tutta la scuola, massime ai poeti pugliesi. Ed eran poi, tutti quei poeti, bene avvezzi a un gergo poetico convenzionale, cosicchè certi miscugli artificiali di forme idiomatiche diverse non poteano esser troppo alieni dall'animo loro.

Ma presto, per le sventure della casa sveva, dovè cessare perfino quella specie di primogenitura dei Siculi rispetto agli altri Italiani. E niuno de' prin-

---

[1]) Almeno nell'Alta Italia. Cfr. MURATORI, *Antiq. Ital. Diss.* XXX, p. 351.

cipi italiani, a gran loro vergogna, dice Dante, si fece continuatore dell'opera di protezione. Ma non ve n'era bisogno: poichè in Toscana, dove lo spirito si veniva destando a tale operosità cui è difficile trovar riscontro fuorchè nell'antica Atene, e dove non l'impulso dato dall'alto ma la diffusa e larga agitazione dello spirito popolare moveva la coltura, la lirica d'arte inaugurata nel Mezzodì aveva già avuto largo svolgimento. E già sin d'allora la Toscana cominciava, benchè dapprima in ristretti limiti, a esercitare un notevole influsso sopra altre provincie [1]). E prima ad esserne attratta fu la vicina Bologna, dove pur oggi si osserva, sin nelle più umili classi sociali, un'attitudine, ad assumere il toscano, di gran lunga maggiore che non sia dato scorgere nelle altre città dell'Italia settentrionale. Alcuni poeti bolognesi, alcuni *doctores illustres* della città che allora era il foco della coltura latina tradizionale, presero al moto toscano una parte così attiva, da servire di addentellato agli ulteriori progressi della scuola toscana, come attesta con vero entusiasmo Dante stesso [2]). Ed è pur lui che dice il Guinizelli e gli altri non aver punto scritto in bolognese, sibbene in altro idioma, proprio della poesia illustre (I, 15); il quale

1) Circa un'età invero un po' più tardiva si può veder Antonio da Tempo, nell'ultimo capitolo del suo trattato sulle rime volgari. [Guittone fu un caposcuola; anche sul Guinizelli ebbe molta influenza.]

2) Purg. XXVI, 97-114.

noi, dai testi che ne abbiamo e dagli esempii che Dante medesimo ne riferisce, vediamo essere di tipo toscaneggiante. Oltrechè, non è a lasciare inosservato quanto contribuisse a dare agli scritti di diverse provincie una patina uniforme, che si potrebbe creder dovuta a intenzionale adozione della forma toscana, la salda tradizione che nella scrittura restava di forme ortografiche prettamente latine, le quali per una felice conformità del vocalismo toscano si trovavano d'essere suppergiù anche toscane. Ad un Bolognese, mettiamo, poteva venire scritto il dantesco emistichio « Per te poeta fui », per semplice consuetudine di latinità, senza che il toscanesimo v'entrasse punto [1]). Ma ben presto l'opera del Guinizelli e della sua dotta scuola fu ripresa più felicemente da una scuola più schiettamente toscana, e quasi affatto fiorentina; la quale, pur conseguendo il fine de' Bolognesi, di sollevare la poesia coll'altezza del pensiero e con la dottrina, meglio di quelli però seppe schivare l'aridità e l'astrattezza, e rese l'arte raffinata insieme e popolare.

Ma che era intanto avvenuto dei monumenti di quella poesia cortigiana fiorita alcuni decennii prima che Dante nascesse? Avevan trovato quasi

---

1) E non è neanche a dimenticare come l'ortografia latineggiante, che per più secoli prevalse, rendesse più agevole l'opera d'unificazione per altre vie incamminata. In molti casi veniva lo scrittore a dare una semplice parola scritta, alla latina, leggibile da ognuno a modo suo secondo la sua pronunzia provinciale. [Su tutta questa efficacia del latino mi dolgo di non avere scritto a suo tempo un intero capitolo.]

solo rifugio in Toscana, quando la coltura meridionale che gli avea prodotti era venuta a mancare: difatto son giunti sino a noi in codici toscani. Or nell'essere in Toscana raccolti, trascritti e ritrascritti e divulgati, certo non poterono serbare la nativa forma idiomatica. Il toscano e il siculo han comune la tendenza a finir le parole in vocale, e a serbare intatto il numero delle sillabe della parola latina, e ciò rende facile il ridurre il siculo a toscano, con lievi e spontanee mutazioni di suoni. Ognun vede, p. es., che il verso

E quannu l'omu ha rasuni di diri

diventa senza fatica:

E quando l'uomo ha ragione di dire [1]).

E certo, nessuna di quelle ragioni scientifiche, che oggi potrebbero indurci a mantenere scrupolosamente la forma dialettale d'una poesia, poteva passar per la mente ai nostri antichi. Neppur il timore di guastar la bellezza della poesia poteva in loro, giacchè nè il concetto, nè l'armonia del verso, nè le frasi, da cui solo quella bellezza risultava, potevano col toscanizzamento andar perduti; anzi

1) [La medesima osservazione si applica ai dialetti del Mezzogiorno continentale. Molti di essi, è vero, riducono molte vocali atone a vocale indeterminata; ma ciò lascia pur integra la sillaba, ed allora si scriveva ad ogni modo la vocale schietta, comunque sonasse nella pronunzia. Allora, ho detto; ma anche oggi è il medesimo, se si prescinde da certi fatti secondarii, o dalle grafie scientifiche dei dialettologi.]

più netta e pura impressione producevano, rimossane quella lieve patina che alquanto li velava al Toscano. Nè poi questo presumeva poco del suo linguaggio (I, 6 e 13), sì che il toscaneggiare la roba altrui gli dovesse parere un travestimento sconveniente: c'è da credere anzi che gli sembrasse un'opportuna ripulitura.

La quale però non poteva sempre riuscir perfetta. Le diversità fra il vocalismo siculo e il toscano s'incrociano con le congruenze; cosicchè nelle poesie sicule si trovavano alle volte rimanti due parole, delle quali nel toscano l'una dovesse assumere altra vocale, l'altra serbare la vocale stessa del siculo. Onde doveva o perdersi la rima, o l'una delle due parole serbar la veste sicula. Era facile, trovandosi a rimare *amurusu* con *nujusu,* ridurre, senza lasciar traccia di siculo, *amoroso* e *nojoso;* ma dove un poeta siculo avesse fatto rimare *amurusu* e *usu, nutrisci* e *accrisci,* non restava che o sacrificar la rima trascrivendo *amoroso* e *uso, nutrisce* e *accresce* ovvero, ponendo *uso* e *amoruso, nutrisce* ed *accrisce,* lasciar due macchie di siculismo sulla tela poetica sciacquata in Arno. Così, per addurre qualche esempio, nel *Lamento* di Rinaldo d'Aquino si ha:

> Vassene in altra *contrata,*
> E nol mi manda a dire,
> E io rimango ingannata,
> Tanti son li *sospire*....

Dove il toscano vorrebbe *contrada,* ma è dovuto restar il meridionale *contrata* per far la rima ad

ingannata; *sospire* non è nè siculo nè toscano, ma posto per non isciupar la rima sicula *diri-sospiri*. E in Odo delle Colonne si ha *risa* e *conquisa* rimanti con *prisa*, che non è divenuto *presa* sol per non far divorzio dai due primi. E in Iacopo da Lentino si ha *avere* e *morire* al posto della rima, che rappattumarsi non possono se non in forma sicula, *aviri-muriri*, e si ha l'aggettivo *pari* rimante con *formare*, il quale quindi non è che un travestimento di *furmari*. E così in lui e in altri poeti: *nivi* (neve) e *dipartiri*, *parisse* (paresse) e *morisse*, *dimura* (dimora) e *paura*, *valire* (valere) e *servire* ecc. ecc.

Coteste macchie bastano a farci indovinare lo stato primitivo delle poesie sicule. Del quale però possiamo, fortunatamente, avere un saggio abbastanza schietto (non posso dir tale interamente giacchè qua e là mi sembra che un po' ne sia stinto il color siculo) in alcune canzoni; specialmente in quella di Stefano da Messina, che già il modenese G. M. Barbieri trascrisse da un codice ed inserì nel suo trattato *Della poesia rimata*, e si può veder riferita da G. Galvani nel citato suo libro sul Perticari, a p. 109 sgg. Il principio ne è questo:

Pir meu cori allegrari
Ki multi longiamenti [1])
Senza alligranza e ioi d'amuri è statu,
Mi ritorno in cantari,

---

[1]) Questo avverbio, assai commune nelle rime sicule, può esser un francesismo.

Ca forsi levimenti
Da dimuranza torneria in usatu
Di lu troppu taciri.
E quando l'omu ha rasuni di diri
Ben di' cantari e mustrari allegranza
Ca senza dimustranza
Ioi saria sempre di poco valuri:
Dunca ben di' cantari onni amaduri.

Nella quale strofa si posson rilevare alcune locuzioni che certo non eran più sicule che toscane, anzi eran di certo poco usuali in entrambi que' dialetti, e dovute all'influsso letterario che ormai veniva dalla già provetta arte d'oltralpe. Il frasario tecnico comune aumentava sempre più la facilità di far toscana la poesia sicula, la qual infatti si può chiaramente vedere come senza sforzo si riduca così:

Per mio (o *meo*) core allegrare,
Che molto lungamente
Senza allegranza e gioi d'amore è stato,
Mi ritorno in cantare,
Chè forse lievemente
Da dimoranza torneria in usato
De (o *da*) lo troppo tacere,
E quando l'uomo ha ragione di dire
Ben dee cantare e mostrare allegranza,
Chè senza dimostranza
Gioi saria sempre di poco valore;
Dunque ben dee cantare ogni amatore [1].

---

[1] [Il Gaspary nel suo noto libro (a p. 166-7 del testo tedesco, 215-6 della versione italiana) cercò di toglier valore a quel che il Barbieri ci tramandò. Le due canzoni, diceva, po-

Passando ora a trattar della poesia sicula non illustre, dovrem dire che il toscaneggiamento di essa non poteva certo riuscire sino a quel punto a cui agevolmente riusciva quello della poesia cortigiana. La così detta cantilena di Ciullo d'Alcamo, a chi la confronti con le rime di Federigo, Enzo, Stefano da Messina, Pier della Vigna e simili, appare affatto scevra dell'angustia d'idee, di sentimenti e di frasi, che caratterizza invece quelle altre. In essa la vena poetica moralmente è torbida, ma spiccia impetuosa, e si espande libera e piena. Non v'è un frasario tutto di maniera; non, tra le parole vernacole, scelta delle più scolorite e delle più conformi a ogni altro idioma romanzo: bensì v'è l'uso più largo e spensierato del vernacolo stesso. Cosicchè il ridurla a forma toscana sarebbe stata impresa davvero difficile, perfino se fosse stata tentata di proposito. Tanto più poi, dovendovi anzi essere un proposito contrario; giacchè, mentre le poesie sicule cortigiane erano di tal tenore che anche un poeta toscano suppergiù le avrebbe concepite e distese a quel modo, e quindi il Toscano se le assimilava benissimo, e sponta-

---

trebbero esser esse invece una riduzione in siciliano, fatta non si sa da chi nè a che fine. E perchè poi, continuava, fra tante poesie sicule toscaneggiate, queste due sarebbero rimaste intatte? Ad ogni modo, non le conosciamo se non da un cinquecentista, e secondo un codice di natura molto speciale. Le ragioni del Gaspary son tali di certo da scemare l'allegra confidenza che parecchi avemmo in quei testi, ma non da generar un sicuro convincimento contrario.]

neamente le toscaneggiava come fossero cosa indigena, quella invece era cosa tanto esotica, così intinta di *colorito locale*, che il Toscano veniva a considerarla più obiettivamente, e tendeva a rispettarne la forma fonetica, come uno dei fattori più importanti della speciale impressione che essa gli faceva. E dico tendeva a rispettarla, perchè non vi è da credere a un'intenzione chiaramente consapevole e rigorosamente conseguente. Difatto anch'essa è qua e là attaccata dall'ambiente toscano. Il verso che Dante ne cita era probabilmente stato in origine:

Tràjimi d'isti focura, si t'esti a buluntati,

e poi divenne:

Traggemi d'este focora, se t'este a bolontate;

il qual verso, però, sebben un po' travestito, ci ha pur tali *connotati*, da non poter serbare l'*incognito*.

Il toscaneggiamento, più o men completo, secondo i casi, delle poesie sicule, fu così spontaneo e facile, che passò quasi inavvertito; e quando Dante, nell'ultimo quinto del secolo XIII, attese agli studii poetici, esso era da un pezzo così perfettamente consumato, che egli in buonissima fede credè che fossero nella loro forma originaria le poesie auliche, che invece eran toscaneggiate [1]).

---

1) Il fatto della traduzione delle poesie sicule in toscano ha penato molto a venire a galla. Ecco, a quanto so io, quelli che l'han posto più o meno in luce: GALVANI (*Dubbii* ecc.

Ciò posto, vediamo come alla mente di Dante si presentasse tutto lo stato delle lettere e della lingua a' tempi suoi. Di quel qualunque movimento dialettale dell' Alta Italia, egli mostra di non saper

p. 56-7), PALERMO (*Cod. Palat.*, p. IX), BORGOGNONI (opuscolo sulle *Carte d' Arborea*, Ravenna 1870), CORAZZINI (in una pubblicazione per nozze D'Ancona-Nissim), BARTOLI (*I primi due sec. d. lett. ital.*), e D'ANCONA, in una lezione del suo bel corso di letteratura italiana tenuto all' Università di Pisa il 1867-68, e nel suo lavoro su C. d' Alcamo. Un fenomeno analogo, cioè la trasformazione delle elegie e giambi greci non attici in forma atticizzante, operata così dai copisti posteriori, come dagli scrittori che, spesso a memoria, citavano nelle loro opere brani lirici, è giustissimamente supposta dal RENNER, *Quaestiones de dialecto antiqu. Graecor. poësis elegiacae et iambicae*, negli *Studien z. griech. u. latein. Gramm.* pubblicati dal Curtius, vol. I. E cade in concio di ricordare un lavoro del CARDUCCI, *Intorno ad alcune rime dei secoli XIII e XIV*; negli *Atti e Mem. della R. Deputaz. di st. patria per le Romagne*, ser. 2ª, vol. II, pp. 105-220. In esso son riferite e studiate poesie antiche d'ogni parte d'Italia, sicule, umbre, sanesi, e via via, state per passatempo trascritte dai notai bolognesi nei loro memoriali, dove restasse loro qualche spazio vuoto. Ed è curioso il vedere che patina emiliana ha a quelle poesie sovrapposta la penna di quei notai: che giova sperare in altre cose siano stati più autentici di quel che si mostrano nella trascrizion delle poesie. Vedi principalmente le poesie riferite a p. 113-4, 135, 145 ecc. [Del toscanizzamento operato dai copisti non parlerei oggi, nè della pretta sicilianità della *Rosa fresca*, in termini così assoluti; nè ai Siculi darei più tanta prevalenza rispetto ai Pugliesi. Come si vedrà verso la fine del presente volume, credo che bisogni parlarne più temperatamente, e soprattutto ammettendo che la poesia illustre uscisse già dalla penna dei poeti stessi men crudamente dialettale, in una lingua già un

quasi nulla: e ad ogni modo, se pur qualcosa ne sapeva, doveva considerarlo come un moto estraneo all'alta poesia. Del Veneto egli non conosceva che un solo, che tanto quanto si fosse ingegnato di spogliarsi del proprio volgar nativo, e di scrivere in lingua nobile, Ildebrandino di Padova (I, 14). Di Mantova rammenta Sordello con molto onore, ma senza lasciar intendere, come vedremo, che quegli avesse scritto in volgare italico (I, 15), ed un Gotto, che gli avea recitate *molte e buone sue canzoni*, in che lingua scritte non dice [1]). Di Ferrara, Modena, Reggio, Parma, dice addirittura che *non han dato nè possono dare alcun poeta*. Di Romagnoli non rammenta che due faentini, Tommaso, ed Ugolino Bucciola, dei quali sa, semplicemente per udita, che si sien allontanati dal volgar patrio [2]). Quello solo adunque che Dante prendesse in considerazione, era il corso di poesia amorosa, con intenzione d'arte, cominciato in Sicilia, avanzato notevolmente pei Bo-

---

po' assimilata e ibrida. Il che non turba il mio ragionamento sul trattato dantesco, dappoichè quel tanto che si toglie al toscanizzamento, a cui però resta sempre una parte innegabile, si dà invece ad altre originarie cause unificatrici. Il mio odierno pensiero si trova sinteticamente espresso a p. 132 sgg. del già citato libro *Le correzioni ai P. S.* ecc., e in ispecie per quel che concerne i limiti del toscanizzamento, a p. 136-8.]

1) II, 13: « Qui suas multas et bonas cantiones nobis oretenus intimavit ».

2) I, 14: « Horum (Romandiolorum) aliquos a proprio (vulgari) poetando divertisse *audivimus*, Tomam videlicet et Ugolinum Bucciolam, faventinos ».

lognesi, e perfezionatosi con la scuola fiorentina. E tutto il corpo delle poesie di coteste scuole era, quando Dante studiavalo, o toscano per nascita, o toscaneggiante per adozione, o reso tale per inavvertito travestimento. Quindi egli, che a preferire la forma toscana sarebbe stato già abbastanza sospinto dall'esser quella la sua nativa, era ormai indotto dai fenomeni, in parte fallaci, che si presentavano alla sua mente di letterato, a ritenerla ancora come la forma storicamente legittima e appropriata della poesia d'arte. Dall'altro lato però, vedendo come cotesta forma linguistica fosse nei Siculi e nei Bolognesi non meno che nei Toscani, dovè naturalmente indursi a credere che la non fosse nè toscana nè altro, ma propria di tutta Italia [1], un portato di tutta l'arte italiana.

La vera e grande unità della lingua, della lingua sufficiente per ogni specie di poesia e di prosa, era certo ancor di là da venire. Ma un'unità piccola e circoscritta, l'unità della lingua lirica, s'era già alla meglio formata. Quella doveva esser figlia in gran parte della Divina Commedia; questa aveva già ispirati gli errori del *De vulgari eloquentia!*

XII.

Accompagniamo ora Dante nella sua escursione per tutta l'Italia dialettale. Con che animo spassionato egli sia per farla, noi lo sappiamo!

---

1) Almeno da Bologna in giù.

Comincia (I, 11) dal condannar il romano, perciò che i Romani han la pretesa di esser loro i primi nel favellare: forse, suppongo, per sentirsi discendenti da chi avea nella lingua, come in tutto, imposto legge al mondo. Ma, dice, come sono i più *fetenti* (sic) per la bruttezza dei costumi e degli abiti loro, così per favella hanno un *tristiloquio;* dicendo p. es.: *Mezzure quinto dici* [1])? Certo, il dialetto romano, divergendo in molte cose dalla lingua che stava in mente a lui [2]), di necessità ei lo doveva rifiutare; ma a forzar poi tanto la mano fu tirato, come le sue stesse parole vengono in fondo a confessare con quel paragone fra la *triste* lingua e i *fetidi* costumi, da malumore contro i Romani.

Scarta poi l'anconitano, di cui cita l'esempio *Chignamente scate sciate?* [3]), e lo spoletino. Aggiunge

---

[1]) Nella frase, che qui diedi quale correva allora nelle stampe, ho posta la lezione restaurata dal Rajna; e convengo che dobbiam rassegnarci al *mezzure,* benchè ci aspetteremmo piuttosto un *messore,* non potendo sapere se *mezzure* sia opera dei copisti o frutto d'erronee percezioni di Dante stesso. Certo significa *messere:* non però nello stretto senso dell'etichetta d'allora, ma piuttosto nel senso ovvio che ha in Francia *monsieur.* Il *quinto,* cioè *come,* è in questi ultimi anni schiarito con vecchi testi, e vive in parlate abruzzesi.

[2]) Divergeva molto più che non oggi, similissimo com'era all'abruzzese, e non avendo ancora avuta quella larga infusione di toscanità che più tardi ebbe dai Toscani accorrenti in Roma dietro ai papi Medicei. Cfr. le mie *Correzioni* ecc. a p. 139.

[3]) *Chignamente* vale *qualmente, come,* secondo che fu chiarito dal Canello e dal Monaci. Quanto a *scate sciate* del codice Tri-

che a scherno dei Romani, Anconitani e Spoletini sono state fatte canzoni dove si contraffanno le parlate loro: e una dice d'averne vista « regolarmente congegnata » d'un certo Fiorentino di nome Castra, che principia: *Una fermana scopai da Casciòli. Cita cita sen gia 'n grande aina* [1]. Donde si

---

vulziano, preferito dal Rajna allo *sciate siate* di quel di Grenoble, l'ho surrogato qui alla lezione fraticelliana, perchè è ad ogni modo utile risalire alle fonti. Ma che queste siano certamente pure, nemmeno il Rajna lo crede. Io accolgo con più fede ch'egli stesso non desideri una sua congettura, e credo più che probabile che Dante scrivesse *sciate sctate*, col senso *come siete stati*. Quante volte ho chiesto ai miei Molisani o agli Abruzzesi che mi mettessero in iscritto con esatta pronunzia un vocabolo contenente uno *st*, sempre me l'hanno scritto *sct*: il che è istintivo e naturale, e potè ben venir fatto a Dante nel voler rappresentare quel suono della *s* (=*sh* inglese), mentre poi quel singolare gruppo di lettere doveva riuscire incomprensibile nell'Italia superiore, dove i due codici del trattato dantesco furono scritti.

[1]) Nel Vaticano 3793, ove si ebbe la gioia di trovarla, incomincia: *Una formana iscoppai dacascioli cietto cietto* ecc. È poco intelligibile, ma ci si riconoscon certe proprietà dell'aretino e della Media Italia non toscana: p. es. *denchi, acomsenchi* per *denti, acconsenti;* sul qual fenomeno cfr. Arch. Glott., II, 449-50. Il codice la intesta col nome di *Messer Osmano*, che sarà un Osimano (o di fatto o di nome) preso di mira da quel Castra con la sua contraffazione, e avrà poi finito col passare per autore. Cfr. *Correzioni* ecc. a p. 140, dove di fuga richiamai altri esempii di canzonature toscane alle loquele d'altri paesi. Il Torraca (*Studi su la lirica ital.* ecc., 221) ha un documento tratto dal Libro di Montaperti (p. 146) ove si legge: « pro quo fideiussit *Iacobus qui Castra vocatur* filius quondam Bartuli populi Sancte Trinitatis ». Eccolo qua il nostro

vede che, già sin d'allora, aveano i Fiorentini un tal sentimento di superiorità in fatto di lingua, da mettersi a canzonare, a rifare il verso alle parlate altrui; e si vede pure Dante, che poi a proposito di Firenze farà tanto lo spregiudicato, che qui ci dà dentro anche lui, e non men degli altri si sente *paesano paesano!*

Passa dopo a condannare in due parole il milanese, il bergamasco e tutti i dialetti confinanti, e per tutta requisitoria si accontenta di dire che ci fu chi per canzonarli scrisse: *Enti l'ora del vesper, ciò fu del mes d'ochiover;* dove certo non si può trovar nulla di brutto o di reo, se non avendo un' esclusiva abitudine ed affezione per un altro tipo fonetico quale il toscano. – Dopo sbandisce Aquileiesi e Istriani, perchè eruttan quel loro *Ces fastu?* che lacera gli orecchi. Sennonchè, l'*s* di *fas* è un bellissimo avanzo di latinità, facis (Arch. Gl. I, 463); nè si può dir che unendosi col *t* del pronome produca un gruppo sgradevole, neanche allo stesso toscano. Il *ce* poi, che è quid, mostra di certo un notevole scadimento dal tipo latino; tuttavia, tanto è legittima la semplificazione del *qu* in *k*, a cui s'arresta il toscano *che*, quanto il successivo ridursi della gutturale a palatina che per codesto pronome si ha pur nel pugliese e nel rumeno, e che trova riscontri anche

---

burlone, col nomignolo che lascia forse intravedere la sua indole mordace; la cui anzianità (9 agosto 1260) lascia certo scorgere quanto precoci fossero i fiorentini anche in certi loro spassi.

toscani, come in *torcere* da torquere [1]). A Dante dunque il « *Ce fastu?* » non lacera gli orecchi se non perchè negli orecchi egli ci ha il « *Che fai tu?* ».

Scarta poi tutte le parlate montanine e contadinesche, che discordano sempre da quelle de' veri cittadini *per la grande loro sregolatezza d'accento* – qui si scorge l'uomo di città! – adducendo ad esempio di esse le parlate del Casentino e de' Pratesi – e qui ci si vede il Fiorentino! [2]).

Anche i Sardi, che non sono Italiani, ma son da mettere assieme agl' Italiani, gli scarta perchè sono i soli che non paiono neppur avere un volgar proprio, contraffacendo essi il latino come le scimmie gli uomini, per esempio col dire *Domus nova* e *Dominus meus*. Onde traspare più che mai il gretto

---

1) Il testo ha *ces*, ma io sospetto che quell' *s*, difficile a spiegare, sia forse dovuto a ciò, che o il copista o Dante medesimo, preoccupato di dover notare un *s* per lui singolare ed insolito qual era quello di *fas*, commettesse l'inavvertenza, o puramente grafica, od anche acustica e glottica, di anticipatamente attaccarlo pure al *ce*. Invece il Grion (*Propugn.*, IV, 154) dice che quell' *s* ci vuole, e che è il pronome di terza persona usato per pronome di seconda; quindi si avrebbe il senso: *Che ti-fai tu?* — Ma sarà poi vero? [Del non aver creduto al Grion devo esser ben lieto, stando alle ulteriori indagini del Rajna.]

2) I mss. dan *fratenses*, ma giustamente il Rajna, che lo aveva accolto nell' edizione maggiore, ripigliò il *Pratenses* nella minore. E veramente, come mai col Casentino avrebbe Dante accozzato una non si sa qual *fratta?* Poichè il pensiero gli era corso, un po' stranamente di certo, dagl' Istriani ai Casentinesi, più enorme stranezza sarebbe stata che a questi non appaiasse almeno altri Toscani.

pregiudizio da cui Dante era dominato. Infatti, benchè il sardo abbia in alcune cose un'impronta più arcaica e latina, in altre però è anche più degenere che gli altri dialetti italiani, e ad ogni modo è pur esso un volgare come un altro. Solo l'Italiano di Toscana, avvezzo a dir *la casa*, poteva nel *sa domo* (logudorese) trovare un'affettazione di latinità, e uso a dire *il padrone*, dal *su donnu* ricever l'effetto come d'una scimmiottatura del latino; e abituato alle desinenze in vocale, veder nel logudorese *opus*, *corpus*, un latinismo fuor di posto [1]).

1) Il Delius, nel suo bel lavoro *Der sardinische Dialect d. XIII Jahrhts*, Bonn 1868, p. 2, nota che i due sostantivi sardi, citati da Dante, in sardo non hanno l'*s* all'uscita, e che quindi egli li abbia voluti dare solo come esempii lessicali, senza star a riferire la lor precisa forma sarda. Sennonchè Dante, il quale doveva sapere che i Sardi in molte voci serbano l'*s* finale – caratteristica della fonetica loro che più suol fare impressione a un Italiano della Media e Bassa Italia –, ma d'altronde non doveva essere addentro in tutte le minute norme della grammatica sarda, credette forse che la forma vera (singolare per lui e lessicalmente e foneticamente) fosse *domus* e *dominus*. Il Delius crede altresì probabile che Dante scrivesse *domus mea*, non già *nora*, che non ha niente di specificamente sardo; ma nulla ci assicura che Dante volesse o sapesse porre un sardismo anche nell'aggettivo. [Certo è prudenza ritenere la lezione dei codici, e limitarsi ad ammettere la possibilità di molteplici abbagli in Dante. Ma il più verosimile è che qui scrivesse *domus novas* e *dominus meus*, e coll'intenzione che fossero tutti plurali. Tal pluralità in *dominus meos*, e la eventuale nominatività sua e dell'altra frase, combinate con ciò che le due frasi hanno di latinissimo, rappresenterebbero assai convenientemente il concetto che il sardo sta al latino come le scimmiottature d'una scimmia stanno

Certo, se il dialetto sardo avesse avuto favorevoli le condizioni storiche, sarebbe potuto ben diventare, com'è anche diventato in parte, un linguaggio letterario. E se ai tempi di Dante fosse stato veramente coltivato e stracoltivato, come ci si vorrebbe dare a intendere dai propugnatori di certe *Carte* incredibili, il poeta, che di una tanta e sì alta coltura sarebbe dovuto essere certamente informato, lo avrebbe preso a considerare col rispetto con cui considerò il provenzale e il francese; chè avanti all'evidenza dei fatti i suoi pregiudizii sarebbero senz'altro svaniti.

Loda (I, 12) il siciliano, perchè dalla corte di Sicilia venne l'iniziativa del moto poetico, e vennero parecchi valenti poeti (*perplures doctores indigenas*)

agli atti umani che essa contraffà. Vero è che dice che soli i sardi paiono perciò non avere un volgare proprio, ma dice *paiono*, cioè han l'apparenza; ed anche senza questa espressione attenuativa, sempre sarebbe da pigliar la cosa con discrezione. Altrimenti, come avrebbe condannato un volgare che fosse nè più nè meno che perfetto latino? E le due frasi in questione, se si stesse al *nova* dei codici senza mutarlo in *novas*, e se le si prendesser per dei singolari, sarebbero un saggio opportuno sol per indicare la schietta latinità e non già la scimmiesca! Al più potrebbero, capisco, le due frasi star a rappresentare il fatto che spesso il sardo è vero latino; ma appunto ciò è men verosimile. Cosa più ragionevole e più fina è che Dante scegliesse due frasi perfettamente latine in apparenza, che però in sardo hanno un valor grammaticale o diverso da quello latino, come nel plurale *dominus meus*, o non sempre identico ad esso, come in *domus novas* che all'occorrenza è nominativo. E tornava ben facile che un copista, ignaro del sardo e incapace d'intuire la fina scelta dantesca, si lasciasse trascinare dal pretto latino e togliesse l'*s* a *novas*.]

che cantarono decorosamente (*graviter*), come in quelle canzoni che incominciano:

Ancor che l'aigua per lo foco lassi [1]

e

Amor che lungiamente m'ài menato.

E certo, non gli ci voleva molta generosità per trovar bello cotesto siciliano; chè, a conti fatti, è toscaneggiante quasi del tutto! Ma a prendere, egli continua, il siciliano proprio, quello che c'è presentato dagl'indigeni di mediocre levatura (*quod proditur a terrigenis mediocribus*), non è punto preferibile, perchè trascina troppo le parole (*non sine quodam tempore profertur*), come in « Tragemi d'este focora, se t'este a boluntate »; che è l'addebito che anche adesso fan sempre i Toscani ai Meridionali.

Anche tra i Pugliesi, continua, c'è stato chi ha *pulitamente* cantato, come in

Madonna, dir vi voglio,

e

Per fino amore vo sì letamente.

---

[1] Trattandosi qui di un poeta meridionale, m'immagino che *aigua* sia un provenzalismo. Un poeta dell'Alta Italia l'avrebbe invece potuto ben attingere dal suo proprio ambiente, o almeno sarebbe da questo stato facilitato all'adozione del provenzalismo, giacchè colà abbondano i riflessi del tipo *aigua*: cfr. Ascoli, Arch. glott., I, 300 n., 347, 360, 381, 383, 414, 510 n. [Colgo il destro per dir di volo che per me il prov. *aigua* e le forme congeneri non si spiegano se ci si ostina a ricondurle ad a q u a, e non ci si risolve a postulare un a q u e a. Anche il *lungiamente* poi dell'altro verso è un gallicismo.]

Dice *pulitamente*, e potrebbe quasi dire *toscanamente*. Ma quanto agli *Apuli terrigenae*, o per colpa loro o perchè contermini a' Romani e Marchigiani, e' parlano in modo *brutto, barbaro, schifoso* (*turpiter barbarizant, obscene loquuntur*), come p. es. in

Volzera che chiangesse lo quatraro;

che è un verso di un canto alla buona, epperò, come quel della *Rosa*, arrivato sino a Dante in forma abbastanza pura [1]. A rigore, nè *volzèra* (vorrei), nè il *kja* per *pja* da *pla* di *chiangesse*, nè *quatraro* (fanciullo), sono intrinsecamente brutti. Solo da un punto di vista esclusivamente toscano posson parere *sporchi* [2].

Scarta ancora il genovese (I, 13), e naturalmente la ragione n'è la qualità ligure, non toscana, della sua fonetica: della quale dà un esempio nell'abuso dello *z*, disgustoso al certo per un Toscano [3].

---

1) [Che con *Pugliesi* si accenni alla parte continentale del Reame, è cosa ovvia, qui confermata anche dal darvisi per continanti i Romani oltrechè i Marchigiani. Piuttosto è dubbio se Dante avesse alcun' idea concreta circa la Calabria ecc., benchè vi faccia un accenno nel c. X, distinguendo i Calabri dagli.... Anconitani!]

2) [Se oggi in vernacoli meridionali si sente *vuzèra* e sim., oltre *vulèra*, non sarebbe una ragione per darci a credere che non possa esser *vòlzera* la forma trascritta da Dante, e il *boltiera* del Ritmo Cassinese, d'accordo con altre simili forme di antichi testi meridionali.]

3) [Oggi lo *z* s'è ridotto a *s*, senza che per la perdita di *z* i Genovesi siano stati costretti a *novam reparare loquelam!* E Dante avrebbe a cercare un altro argomento per la con-

Ripudia, perchè gli par troppo sdolcinato, il romagnuolo (I, 14); specie il forlivese, che per *sì* dice *deuscì*, e per blandire dice *oclo meo* [1]), *corada mea*. Anche qui, al solito, impressioni grette e indefinite.

Per ragione affatto contraria, cioè perchè *irsuti, ispidi, rozzamente aspri,* e nelle parole e nell'accento, sbandisce i dialetti di tutti quei popoli, come sarebbero Bresciani, Veronesi e Vicentini, che si riconoscono alla parola *magara,* che han sempre in bocca. A questi aggiunge i Padovani, che fanno delle *bruttissime sincopi* di suoni, dicendo, p. es., *mercò* per *mercato*, e così tutti i participii in -atus, e *bonté* per *bontà*, e così tutti i denominativi in -tas [2]). Ma in verità non si può, se non per preconcetto, dichiarar *bruttissime* tali sincopi. Certo, a Dante non pareva brutto *amò,* chè alla sincope, per dirla al modo suo, nella terza singolare del perfetto, egli era avvezzo dalla nascita, e da che scriveva versi e prose e leggeva le rime del Cavalcanti e degli altri; e gli parve brutto *mercò,* perchè alla sincope nei participii e nei nomi in -atus egli non era avvezzo. E *bonté* gli parve brutta sincope, perchè egli era avvezzo a quella in *à:* a un Francese non sarebbe

---

danna, ma lo troverebbe di sicuro. Del resto, in dialetti provinciali della Liguria permane anche oggi lo *z*, di che cfr. Parodi nella *Rassegna* del D'Ancona, IV, 260.]

1) Sull'entità fonica del gruppo, etimologicamente ortografico, *cl,* può esservi dubbio. Vedi Ascoli, Arch. Glott., I, 302-4, 554; e cfr. Mussafia, *Darstellung der romagnolischen Mundart,* Vienna 1872, §§ 171, 197.

2) Ascoli, Arch. Glott., I, 431-2.

certo apparsa così orribile! Anzi, a Dante medesimo il *bonté* in francese non dovea parer brutto, perchè in francese sapeva che così s'aveva a dire, ed era abituato a veder una tal forma consacrata dalla letteratura di quell'idioma [1]: e in padovano gli parve orribile, perchè guardando al padovano egli avea la mente all'italiano, e non sapea prescindere da quel particolare italiano, tosco-letterario, a cui egli era usato.

Condanna ancora i Trivigiani che, come i loro confinanti, ed anche come i Bresciani, fanno una brutta *apocope*, dicendo *noḟ* pro *novem*, e *riḟ* pro *vivo* [2]. Si noti come Dante parta dalle forme latine che son anche toscane, e naturalmente deva quindi trovare una *grandissima barbarie* nel *noḟ* e nel *riḟ*. Se ad un Francese si chiedesse s'ei trovi brutto il *vif*, probabilmente risponderebbe che, così svelto com'è, *riḟ* gli par che esprima la vivacità meglio del languido *vivo!* E anche qui si può dire, che *riḟ*, e *nveḟ* o *neuḟ*, saran parsi a Dante buoni in francese: ma nel trivigiano, dialetto italiano, gli dan fastidio, perchè ripugnano al particolar tipo d'italianità che sta in mente a lui.

Mette in un fascio Ferraresi, Modenesi, Reggiani e Parmigiani, e li condanna a non poter accedere al

---

1) V. infatti la citazione d'un verso *illustre* francese terminante con *bonté*, al capo quinto del secondo libro.

2) Ascoli, Arch. Glott., I, 417-8. Il Canello sospettò che Dante abbia scritto *noḟ pro novo*. E tutto è possibile, ma la congettura non ha un appiglio positivo.

volgare illustre, per esser loro connaturata la *gorga* (*garrulitas*) propria dei loro *acerbi* dialetti (I, 15): nella quale si vuol certo intendere tutta in complesso la sgradevole impressione che ad un Toscano dovea fare la particolar fonetica de' dialetti emiliani [1]. Ai Parmigiani fa un addebito particolare, ed è di dir *monto* pro *multo* [2]. Il che certo gli spia-

[1] La *garrulitas* (che il Trissino col suo solito garbo traduce *loquacità!*) il Boehmer (op. cit., p. 12) crede accenni al fenomeno *ar* per *re* atono, proprio dei dialetti emiliani, ove si ha *arsponder, arzàn,* per *rispondere, Reggiano* ecc. Ma nulla ci dice che Dante alluda a una simil minuzia fonetica, e certo egli intende parlare di quel non so che di proprio a tutta la pronunzia lombardo-emiliana: quel che noi diremmo l'*accento* lombardo ecc. Noi dell' Italia centrale e meridionale sogliam trovare nei dialetti dall'Emilia in sù una certa quasi gutturalità di pronunzia, che vagamente concepiamo e pur vagamente denominiamo la *gorga* lombarda. E perciò ho creduto poter così tradurre la vaga *garrulitas* di Dante. [Il vocabolo vale nei classici latini la mera loquacità; ma essendo in origine proprio degli uccelli, e soprattutto dicendosi da Isidoro che *garrulus* è preso *a graculis qui importuna loquacitate semper strepunt,* e ponendo egli qual differenza tra *loqui* e *garrire* che il primo è parlar *recte et temperanter* e il secondo è di chi *aut multa verba dicit aut sordide loquitur,* risulta chiaro che Dante volle dire: il brutto *gracchiar* dei Lombardi.]

[2] Il Boehmer (op. cit., 12 n.) congettura doversi leggere *morto* anziché *monto*. Poco prudente fu invero il ricorrere ad emendazioni congetturali, qui dove anche una superficiale informazione del modo come gli attuali dialetti emiliani si comportino coi succedanei di multus avrebbe dato ogni suffragio alla lezione vulgata *monto;* chè in bolognese e in modenese si ha *dimondi* per *dimolto* e *dimolti* (mentre l'avverbio senza il *di* è *molt*), e in parmigiano *mont ben* per *molto bene.*

ceva perchè egli non sapea distaccarsi dal toscano, che, in ciò tenendosi più vicino al latino che non gli altri, davagli *molto*; giacchè del resto il gruppo *nt* non ha niente di duro, neppure all'organo toscano.

Quanto a Trento, Torino, Alessandria ed altre città prossime agli estremi confini d'Italia, egli ne trova, per le solite ragioni, bruttissimi i linguaggi, ma soggiunge che, fossero anche bellissimi, avrebbero pur sempre, stando quelle città ai confini, mescolati in sè molti forestierismi, epperò non meriterebbero neppur il nome d'italiani (I, 15). Anche questo non può parere che ad un Italiano del Centro: perchè del resto, se, per esempio, il dialetto piemontese ha molti caratteri estranei ad altre parlate italiane, e comuni invece alle parlate franco-provenzali, ciò lo renderà, se si vuole, men atto a diffondersi in tutta Italia, ma non già inetto alla coltura letteraria, chè, in sè medesimo, egli è sempre un linguaggio organico, omogeneo e vivo.

Quanto ai Veneti, dice (I, 14), meno male che non ci pretendono neppure (curiosa poi che al veneto toccò in appresso l'onore d'esser letterariamente coltivato, e ufficialmente adoprato, più che molti altri dialetti): ma se qualcuno di loro vaneggiasse

---

Il *morto* per *molto* (cui non suffragherebbe il parmigiano *vrera* per *volera* citato dal Boehmer, chè in *v(o)lera* la situazion de' suoni è diversa) è bensì proprio del pisano plebleo, e d'altri vernacoli toscani, romani e napoletani. Per *lt* in *nt*, cfr. ASCOLI, Arch. Glott., I, 398; FLECHIA, II, 340.

tanto da voler affacciar pretensioni, si ricordi se ha mai detto:

Per le plage de Dio tu non veras [1]).

Verso che non ha certo altra colpa se non d'esser veneto e non toscano. Del rimanente, nè *plage* è men bello, ed è o pare più etimologico, di *piaghe;* nè *veràs* (che può essere anche *verrai* ma l'Ascoli preferisce intenderlo *vedrai*) è men bello o men legittimo di *vedrai*, al quale anzi è superiore per la conservazione dell' *s* finale latino: videre-habes [2]).

Quanto poi ai dialetti di Perugia, Orvieto, Viterbo, Civita Castellana [3]), per essere affinissimi al romano e allo spoletino, crede sia perfino inutile parlarne (I, 13).

Non c'è che un dialetto di cui faccia elogii, il bolognese. Assai probabilmente, come s'è visto, egli scriveva il suo libro a Bologna, o certo dopo avervi dimorato: ed era in buona con questa ospitale città. S'era quindi assuefatto volentieri al suo dialetto e l'aveva studiato con interesse, epperò finì per trovarlo bello, e per darsi anche ragione del perchè

1) V. Ascoli, Arch. Glott., I, 460-62.

2) [Il Rajna preferisce intendere *verrai.* Certo chi voglia che questo verso imprecativo dica di per sè qualcosa ha da risolversi così. Non dimentichiamo però che il verso ne suppone ben probabilmente altri che lo seguissero, e in cui un *vedrai* poteva trovare il suo complemento.]

3) Non *Città di Castello,* come altra volta posi, e come fu egregiamente provato erroneo dal bravo e buon G. Crocioni, nella *Rivista bibliografica italiana* di Firenze, maggio-giugno 1897.

fosse bello [1]. Ma bello, s'intende (protesta egli), come volgar municipale! Dialetto per dialetto, è

---

[1] La ragione della bellezza del bolognese la trova (I, 15) nel contemperare che esso fa le proprietà dei dialetti suoi confinanti, prendendo dagl' Imolesi *lenitatem atque mollitiem*, e dai Ferraresi e Modenesi *aliqualem garrulitatem*, propria dei Lombardi, i quali la devono, secondo lui, aver ereditata dai Longobardi. E cotesta ragione, valga quel che può valere, è chiara almeno. Ben oscuro è invece un paragone ch' egli adduce per dichiarare quel supposto eclettico equilibrio della favella bolognese. « Bononienses.... » dice « ab Imolensibus Ferrariensibus et Mutinensibus circumstantibus aliquid proprio vulgari adsciscunt; *sicut facere quoslibet a finitimis suis convicimus* (= come tutti soglion fare dai loro confinanti), *ut Sordellus de Mantua sua ostendit*, Cremonae, Brixiae atque Veronae *confini*: qui, tantus eloquentiae vir existens, non solum in poetando, sed quomodolibet loquendo *patrium vulgare deseruit* ». Ora, il difficile di questo passo sta in ciò, che non si capisce chi secondo Dante contemperi le parlate confinanti, se il volgar mantovano esso stesso (come parrebbero accennare le parole « ut Sord. *de Mantua sua* ostendit, Crem. Brix. atq. Ver. *confini* », il che significherebbe che Mantova, favorita dalla sua posizione geografica tra Cremona, Brescia e Verona, prenda qualcosa da tutte le parlate di coteste vicine città), ovvero il poeta Sordello, come parrebbero indicare le parole « qui.... *patrium vulgare deseruit* ». Se il contemperatore secondo Dante è Sordello, perchè allora egli dice che Sordello dimostra il contemperamento *de Mantua sua?* Dovrebbe dire « ut S. *de se* ostendit »! E se il contemperatore è il mantovano stesso, perchè mai è Sordello che ne dà le prove? Forse con dar saggi scritti di mantovano dai quali si rilevi la contemperata struttura di quel dialetto? No, perchè Sordello *quomodolibet loquendo patrium vulgare deseruit!* Dunque l'arruffio di questo passo è grande, e forse bisogna supporre che il testo sia in qualche parte corrotto. Il Boehmer (*Jahrbuch für Dantegesellschaft*, t. II) si dà ad emendare la frase

preferibile il bolognese: ma non che esso sia il volgare illustre! Se tal fosse, i poeti bolognesi, il

ut facere quoslibet a finitimis suis convicimus », e muta quest'ultima parola in *conjicimus*, mutazione al tutto inutile; e muta l'*a* in *e*, intendendo poi il *suis* come *Bononiensium:* cosa inammessibile, giacchè, non che un classico antico, ma neanche un qualunque Italiano, scrivendo in latino, direbbe mai in quel posto *suis* per dir *de' Bolognesi*, ma *eorum, ipsorum*, o com'altro vuolsi. Eppoi il senso che ne verrebbe (« come ognuno dei continanti di loro Bolognesi suol fare, ad esempio Sordello ecc. »), insodisfacentissimo per sè, lascerebbe inoltre tutta intera la difficoltà del passo che ci occupa. Al quale se dovessi congetturare un emendamento, io espungerei il *sua* che è nella frase: « ut Sordellus de Mantua *sua* ostendit », dove forse il copista a torto l'introdusse perchè impressionato dal *suis* della frase immediatamente precedente: « sicut facere quoslibet a finitimis *suis* convicimus ». Intenderei quindi: I Bolognesi aggregano al loro volgare qualcosa dall'imolese, dal ferrarese e dal modenese, come del resto è positivo che tutti fanno, di prender qualcosa dai loro continanti; di che è prova Sordello di Mantova (*Sordellus de Mantua:* cfr. II, 6: *Cinus de Pistorio* ecc.), città confinante con Verona, Brescia e Cremona: il quale, appunto perchè come mantovano trovavasi in mezzo fra tali città, nel suo scrivere sempre si dipartì dal puetto mantovano e prese dalle vicine città e parlate. Onde il modo di procedere di un uomo, Sordello, sarebbe dato per esempio analogo al modo di procedere di un popolo, il bolognese. Sennonchè, v'è documento, o potrebbe almeno credersi a priori, che Sordello scrivesse in un linguaggio lombardesco di tal natura? (1873). — All'amico Rajna par duro il sopprimere, com'io timidamente propongo, il *sua* dopo *Mantua*. In quel *sua*, egli dice, e giustamente, ci si sente una certa tenerezza, che ben ricorda quel vivo e squisito sentimento patrio che Dante stesso attribuisce a Sordello nel VI del Purgatorio. E di più l'apposizione « Crem. B. atq. V. confini » pare a lui, e sempre giustamente, che starebbe me-

massimo Guinizelli, il Ghislieri, Onesto, Fabruzzo, *dottori illustri e pieni di criterio quanto ai volgari.*

glio dopo un enfatico *de Mantua sua*, anzichè dopo un semplice *de Mantua*, il quale non fosse altro che la perifrasi di un aggettivo patrio. Egli forse intenderebbe: il bolognese è come mescolato delle qualità dei dialetti circonvicini, e Sordello, che anche nel parlare, non solo nel poetare, non usò mai il pretto mantovano, ci mostra come la possibilità di commescolare il proprio linguaggio con l'altrui vi sia anche per i Mantovani: per la sua Mantova (1878). — Nella sua edizion critica il Rajna, rimandando ogni sforzo ermeneutico al suo libro futuro, s'è limitato a favorire il *conicimus* proposto dal Boehmer, e a mutare il *quomodolibet* in *quomodocunque*: cose, naturalmente, di nessun effetto per l'intelligenza del passo, e la prima altresì molto discutibile. Il Rajna non s'è ricordato che anche dei Pugliesi si dice che forse parlan male per contagio *finitimorum suorum*, Romani e Marchigiani (I, 12): sicchè a buon conto non men di tre volte ha Dante battuto sull'idea dell'affinità e del contagio tra finitimi. Quindi non è assurdo che qua dica *convicimus*, mentre è invece curioso che si contenti di dir *conicimus*, come se si trattasse di cosa del tutto nuova, e mentre solo la generalizzazione portata col *quoslibet* renderebbe appena tollerabile l'uso d'un verbo implicante una percezione o affermazione nuova. Quanto al *de Mantua sua* dice il Rajna che io accettai le sue obiezioni, e senza dubbio le riferii con gran deferenza e come degne di molta considerazione; senza però che le dichiarassi o credessi invincibili. Anzi la consonanza col Purgatorio nel tenero *sua*, m'ebbe presto a parere un argomento a due tagli, potendo essa piuttosto significare che il copista si lasciasse appunto trascinare anche dal Purgatorio (VI, 80) ad aggiunger quel *sua*; e il De Lollis fe' cenno di questo mio sospetto a p. 113 n. del suo libro su Sordello. Più forte è l'altra ragione, che lo scusso *de Mantua* poco sopporta tutta quella apposizione; nè oso dire che l'*ostendit* che vi sta di mezzo la renda più sopportabile, potendo per un altro verso parere che la renda più

avrebbero scritto in bolognese. E invece hanno scritto:

Madonna, 'l fermo core.
Lo meo lontano gire.
Più non attendo il tuo secorso, Amore.

---

strana. Comunque, sembra anche a me che il meglio sia di non insistere sulle emendazioni congetturali, e tento un' altra via. Se stiamo a quello che non a torto osservò il De Lollis, che Dante non usò mai altrove *deserere* per indicare il distacco dal proprio volgare, bensì *divertere*, e che disse sempre il volgare *proprio* o *materno*, non già *patrio*, sicchè qui tutto si riduca a dire che Sordello, scrivendo ogni sua poesia o altro in provenzale, non usò mai il volgar mantovano o lombardo, allora il pensiero di Dante potrei intenderlo come segue. Ogni città tiene un po' dai dialetti che le son contermini: il che in certi casi può esser una fortuna e in altri no. È una fortuna pel bolognese, che, conciliando la troppo femminea mollezza del romagnuolo con la troppo maschile asprezza del lombardo (cfr. I, 14), ne ottiene un bel contemperamento; ed è un guaio per Mantova che, vicina com'è a Brescia e Verona e Cremona, non può avere un bel dialetto. Perciò Sordello, che la sapeva tanto lunga, fece interamente divorzio dal linguaggio nativo, dandosi tutto al provenzale. Dell' asprezza di Brescia e Verona ha già Dante detto orrori nel capitolo precedente, e se di Cremona ha taciuto non è certo per risparmiarla, anzi al c. XIX moverà dal cremonese per passare al lombardo in genere, sottintendendo che il cremonese sia tipicamente lombardo. E qui, nel tornare poi al bolognese, dice che la sua soavità lodevole risulta dalla commistione di qualità opposte: *per commistionem oppositorum*. Il mantovano non si trovava a poter prendere di qua e di là opposte qualità da contemperare, non aveva vicini che aspri Lombardi, il che gli noceva, come al trivigiano noceva Brescia, come a Perugia ecc. e alla Puglia la vicinanza di Roma ecc. E Sordello, con la sua diserzione, *mostrò* che di far l' eloquente in

Parole tutte diverse da quelle cittadine [1]) di Bologna: « quae quidem verba *prorsus* a mediastinis

mantovano non era il caso. Più ci penso, e più mi par d'avere infilata finalmente la via giusta. Mi fu ascritto a merito d'aver messo in luce tutte le difficoltà di questo passo; ma una colpa mia, che ho comune cogli altri, fu d'ostinarmi a credere che Dante allegasse il linguaggio di Mantova o quel di Sordello come un esempio di bel contemperamento da far il paio con quello del linguaggio bolognese. Il troppo laconismo di Dante ci traviò, e non ci fece accorgere che quella parentesi mantovana e sordelliana sta lì soltanto a conferma d'un principio più generale, cioè dell'influsso che su un dialetto hanno i dialetti vicini; non già ad insinuare che l'influsso sia sempre benefico, che conduca sempre a un bel contemperamento, e che di ciò Mantova o Sordello siano un altro esempio! Anche l'*ostendit*, che può dar troppo l'idea di dimostrazione diretta e volontaria, può ben prendersi invece in quel senso scolorito in cui si dice che i poeti delle tre lingue romanze *ostendunt* che le tre lingue s'accordano in molti vocaboli (I, 9): dove è chiaro che i poeti sono semplice documento della comunanza dei vocaboli fra le tre lingue. Per Sordello il senso è un po' più forte, in quanto l'abbandonar che fece l'idioma italico provenne dalla savia ripugnanza che ebbe per l'asprezza lombardesca e mantovana; ma insomma neanche lui volle deliberatamente dimostrare una tesi. Non dimentico più il bel regalo fattoci dal Bertoni di un serventese lombardesco che potrebb'essere di Sordello. La scoperta trovava apparecchiato « grazioso loco » nei miei vecchi arzigogoli sul passo dantesco, e quel loco nella mia odierna interpretazione lo perde. Ma, soggiungo subito, non per questo l'attribuzione a Sordello viene a perdere qualunque verosimiglianza intrinseca che poteva avere; giacchè nulla vieta di ammettere che un'eccezionale adoperamento fatto da Sordello del volgar patrio rimanesse ignoto a Dante. (Marzo 1909).

[1]) [Gli esempii classici di *mediastinus* avvierebbero a tradurre piuttosto *basse*, ma il *mediastinis civibus* (I, 11) che in-

Bononiae sunt *diversa* ». E son diverse perchè sono suppergiù toscane [1]).

Scartati tutti i dialetti non toscani (anche quell'unico bello!) perchè difformi dal tipo toscano, fiorentino, scarta egli anche i toscani, per le divergenze che hanno dal tipo prettamente fiorentino; il quale a lui era raccomandato e dall'abitudine nativa e dal suo criterio storico-letterario. Giac-

dica i cittadini di vere città in contrapposto a quei che parlano favelle montanine o rusticane, permette, anzi impone, di tradurlo *cittadine*. Non è punto verosimile che di questo curioso vocabolo, non in tutto chiaro neppure alla filologia latina de' tempi nostri, Dante conoscesse due diversi significati. Da G. da Genova apprendeva che il vocabolo conteneva un greco *astin* significante città (Rajna).]

[1]) [Nessuno può oggi trattenersi dal sorridere dell'indulgenza di Dante pel bolognese, e si rimane stupiti del vedergli posposti tanti dialetti dell'Italia centrale, di suono tanto più dolce. Anzi il mantovano stesso, se non aveva suono diverso da quel che ha oggi, sarebbe dovuto tornargli più piacevole; e di esso si può davvero dire che bellamente contemperi le opposte qualità dei dialetti confinanti: il lombardo, il veneto, l'emiliano. E più v'è da ridere per la delicatezza ond'egli tocca del pugliese, pur preso come da lui è in senso largo. Gli fa rimproveri asprissimi, sì, ma si degna di dubitare se *l'acerbità* sia innata al pugliese o non gli venga dal contatto del romano e del marchigiano! Così il suo pensiero veniva a trovarsi curiosamente agli antipodi di quello per cui i Marchigiani odierni chiamano, in modo non troppo umano ma pur troppo giusto, *Marca sporca* la Marca d'Ascoli Piceno. Gli è che Dante non solo portò in tutta questa materia un'impressionabilità capricciosa, ma non di tutti i dialettti aveva pari conoscenza, onde le sue disuguaglianze di giudizio derivano in parte pure da disuguale familiarità coi varii dialetti.]

chè, pur riconoscendo con vero entusiasmo i meriti storici dei predecessori, egli credeva però che tutto il corso poetico siculo-bolognese-toscano avesse toccata la perfezione definitiva con la scuola del *dolce stil nuovo* [1]. Scuola tutta fiorentina, ad eccezione del pistoiese Cino: il cui dialetto nativo però era ed è talmente affine al fiorentino, che in brevi e forbite liriche non sarebbe stato possibile a Cino di mettere in vista nulla che disgustasse i suoi amici di Firenze. Sicchè oramai, il linguaggio dell'alta poesia essendo per Dante di tipo fiorentino, naturalmente doveva egli rimaner nauseato a trovare, per esempio, in Bonaggiunta un *piassa* alla lucchese, per *piazza*, come sol dicevasi alla fiorentina e scrivevasi da quelli che per Dante formavan *testo* di lingua poetica.

Dei Pisani egli cita due versi di un canto popolaresco: *Bene andonno li fanti De Fiorensa per Pisa* [2]. Dove certo, oltre tutto quell'altro che ci poteva esser di pisano nel resto del canto ch'egli vuol richiamare, doveano dargli ai nervi quell'*andonno*, forma di perfetto allora com'oggi propria

1) Cfr. I, 10, 13, 17; II, 2, 6; Purg. XXIV.

2) Il BOEHMER congettura: *Sene andonno...*; di che non si può dir altro se non che può essere che stia bene. [Anzi oggi si ha da soggiungere che risica di star molto male, dopo che il Mussafia ha mostrato che in cima alla proposizione principale la sintassi antica esigeva che i pronomi s'affiggessero encliticamente al verbo, sicchè Dante non avrebbe scritto *lo ti dirò* per *dicerolti* e sim. Se il versucolo pisano contenesse il pronome anzichè il *bene*, avrebbe avuto *Andonsene*.]

di Pisa, ma estranea ancora al fiorentino [1]), e l'*-ensa* per *-enza*. Dei Lucchesi cita: *Fo voto a Dio che in gassara eie lo comuno de Lucca;* dove certo, dal punto di vista fiorentino, è un vero scandalo il *r* scempio, come pure il *ss* per *zz*, di *gassara* (*gazzarra*), e l'*eie* [2]). Dei Sanesi cita: *Onche renegata avesse io Siena! Ch'ee chesto?;* dove trova l'*onche* (*unquam*), certamente non fiorentino, e il *chesto*. E degli Aretini ha: *Vo' tu venire ovelle?* dove l'urtava l'*ovelle* [3]).

---

1) Cfr. FLECHIA, *Rivista di filol., class.*, I, 398 n. Eppure una volta quel pisanismo Dante l'ebbe ad adoprare: nella Commedia però, ov'era più andante, e per bisogno della rima (Par. XXVIII, 105).

2) [*Eie* vale *è*. Di *comuno* non oserei più dire che Dante vi scorgesse un pretto lucchesismo, giacchè si trova nel Tesoretto e in altri testi: al più gli sapeva di plebeo. Altra volta io divisi il brano lucchese in due ottonarii, e mi ha seguito il Pieri (Arch. Glott., XII, 121 n.). Supposi che il primo verso finisse con *gassara*, e che *Eie* s'avesse a leggere qui sinizeticamente monosillabo. Oggi non oserei esser più così franco, e mi chiedo se forse non s'abbia a spartire invece: *Fo voto a Dio Che in gassara eie Lo comuno de Lucca*, due quinarii e un settenario. Ritmicamente la cosa non potrebbe andar meglio, ma per proporla con vera fiducia dovrei, ciò che ora non posso, ricercare se altre poesie di tal sorta ci avanzino con quello schema ritmico.]

3) Il BOEHMER stacca *ov elle*, intendendo, come il Corbinelli, *con lei*. Ma l'attuale aretino che ci dà *induvelle* e qualche altro avverbio di luogo analogo, ci fa capire che qui abbiamo a fare con un *ovelle* (= ubi velles nel senso di *usquam*, *quelque part*). I riflessi di questa terminazione pronominale avverbiale *-elle* sono molti anche nell'Italia meridionale, e andrebbero sottoposti ad un accurato esame comparativo. Cfr.

Avrebbe dunque dovuto, giacchè tutto ciò che fosse o aretino o sanese o lucchese o pisano, e non fiorentino, lo urtava, dire addirittura: il tipo linguistico per la poesia è il fiorentino. Ma una tal proposta o confessione gli sarebbe parsa rischiosa, e, a conti fatti, irragionevole. Basta forse, pensava Dante, scriver fiorentino per scriver bene? E qualunque modo o voce o pronunzia fiorentina si potrà scrivere? Non ha egli anche il fiorentino delle parole malsonanti e grossolane? E basta il solo fiorentino a esprimere tutti i possibili concetti poetici e speculativi? Non occorrono continui imprestiti al latino, al francese, al provenzale? Non calzano alle volte le voci anche di altri dialetti italiani? Dunque, avrebbe dovuto concludere, scrivasi fiorentino, ma ripulendo questo, facendo una garbata scelta fra quante voci e forme esso offre, ed aggiungendovi quel che bisogni. Sennonchè Dante, preoccupato contro i dialetti, pensa: se anche il fiorentino ha dei modi brutti, e manca di certi modi necessarii al poeta [1]), dunque è an-

il Caix nel *Giornale di fil. rom.*, I, 46-7. [Il Fabretti (in *Dante e il suo secolo*, p. 772) aveva riconnesso l'*ovelle* al notissimo *covelle* e al perugino *quelle*, riportando questo a quod velis, mentre per le rispondenti forme romagnuole ed emiliane il Muratori già aveva intuito il quod velles.]

[1]) E bisogna poi considerare che a Dante dovevano parer naturalmente molti i casi in cui il fiorentino difettasse e si dovesse ricorrer al latino e via via, perchè erano appunto questi casi quelli che gli davan nell'occhio. Degli altri infinitamente maggiori, in cui il fiorentino bastava, egli non si avvedeva,

ch'esso un dialetto, brutto e difettivo come gli altri; e infatti si può dar niente di più grossolano del canto *Manichiamo introcque* ecc.? Dire che il fiorentino fosse il linguaggio della poesia illustre, gli pareva che venisse a dire: si metta giù fiorentino purchessia, senza badare a nulla, senza escluder nessuna parola o frase o pronunzia, e senz' aggiungervi nulla. Gli pareva altresì, che il far del fiorentino il linguaggio della poesia finisse come a far della poesia un monopolio dei Fiorentini, a negare a priori l'accessibilità pegli altri Italiani alla gloria della poesia (che allora si chiamava indifferentemente *la gloria della lingua*); e ciò allo spirito suo largo e comprensivo, che vantavasi di sapere spinger lo sguardo ben oltre l'angusta cerchia cittadina, alla nazione tutta, all'umanità, sarebbe parso un gretto municipalismo. Municipalismo che egli anzi biasimava ne' Toscani tutti, che già molto pretendevano della favella loro (I, 6 e 13), e per fuggire il quale egli era naturalmente sospinto ad un eccesso opposto, sino cioè a chiamar il toscano un *turpiloquio*. Oltrechè, se è assolutamente repugnante al franco carattere dell'Alighieri quel che taluni han supposto, che cioè egli

---

perchè gli riuscivan troppo naturali. Così, i nostri puristi d'una volta come giudicavano? In uno scritto di venti pagine, poniamo, non trovavano che due o tre parole forestiere, come *dettaglio, rimarcare* e simili, e gettavano via stizziti il libercolo gridando: che barbarie! è un ammasso di francesismi! — Vedansi le belle osservazioni del RAJNA nella *Romania*, VII, 40 sgg.

si mettesse ad inveire contro i Toscani e i Fiorentini solamente per indispettirli e vendicarsene, egli è però certo che il gran malumore che avea verso di questi doveva notevolmente contribuire a fargli mettere un non so che di accanito nella sua condanna dei dialetti toscani. La coscienza gli suggeriva di dover contr'essi parlare, e la passione gli faceva far la voce grossa. Era in coscienza convinto che toscano e fiorentino non fosser tutt'uno col linguaggio illustre: ma c'ebbe inoltre un gran gusto di potere cotesta creduta verità buttarla in faccia a quei suoi tanto ingrati concittadini! [1])

Se quella sua generosa premura di guardarsi dalle meschine borie municipali, e quella sua ira accumulata contro i concittadini, non gli avessero impedito di considerar la questione con la calma che gli sarebbe stata necessaria per arrivare col ragionamento astratto, senza il soccorso che la scienza a noi dà oggi, a vederci dentro chiaro, egli si sarebbe certo avvisto di quello onde ci avvediamo

---

[1]) Il Rajna (a p. 15-6 della sua Conferenza), pur non discordando da me, crede dover mettere in rilievo che Dante involge nel biasimo, insiem colla sua Firenze, anche Pisa, la più fiera avversaria di questa, ed Arezzo, avversaria del pari e per soprappiù fido ricovero ai Bianchi fuorusciti. Sta bene, ma questo fatto rientra in un fatto più generale, notabile in tutto il Poema, dove tutte le città di Toscana sono egualmente prese di mira, e tutte in modo così amaro e passionato da farci scorgere un disperato rancore verso la regione intera. Adunque il fatto particolare del trattato latino non può per l'interpretazione di questo aver il valore che avrebbe se non ci fosse il fatto generale.

ora noi, cioè come gli addebiti che egli sapeva fare al fiorentino consistessero semplicemente in qualche parola malsonante da evitare, in qualche trivialità da escludere dagli scritti per ragioni di stile; mentre quel ch'egli imputava agli altri dialetti erano fenomeni ricorrenti costantemente, vizii organici inevitabili. Ed in vero, era facile scriver fiorentino senza metterci l'*introcque*, ma non era possibile scrivere padovano escludendo i participii in *-ò* e gli astratti in *-é*. E del resto, era tanto più profondo il dissidio tra lui e quei fenomeni degli altri dialetti, di quello che era tra lui e persin le più brutte voci fiorentine, che egli si ridusse pure alla fine nella Commedia, ove non aveva le schifiltà dello stile tragico, a adoperare l'*introcque* per via della rima; ma certo non scrisse mai nè *mercò*, nè *bonté*, nè *ciḟ*, nè *noḟ*, nè *plage*, nè *ce ḟastu?*, nè *veras!*

Egli confuse evidentemente lingua e stile; giacchè una poesia di un Bergamasco, o Bolognese, o Siciliano, scritta pure nel più scelto bergamasco o bolognese o siciliano, gli sarebbe sempre suonata male, mentre una poesia toscana non avea bisogno, per piacergli, che di essere scritta con un'adatta scelta stilistica delle frasi e parole toscane. E solo questa esigenza egli in realtà doveva avere, allorchè scriveva che Guitton d'Arezzo, Bonaggiunta da Lucca, Gallo pisano, Mino Mocato sanese, Brunetto fiorentino, aveano adoperato *dicta non curialia sed municipalia tantum*; che è una evidente esagerazione, giacchè non è possibile che delle pa-

role usate da quei poeti tutte fossero municipali, e niuna fosse di quelle che anche Dante stesso adoperava nelle sue canzoni [1].

---

[1] Questa osservazione innocentissima mi ha procurato fieri rimbrotti. L'amico CANELLO (*Riv. di fil. rom.*, I, 271), che pure mi lodò che mi fossi tanto affacchinato per dimostrare come Dante non potesse non cadere in tutti gli errori in cui cadde, per questa osservazione però mi raccomandò « maggior temperanza nei giudizii »: nientemeno! Con ben altro sussiego poi il CAIX (*Rivista Europea*, a. VI, vol. 1°, p. 75) alluse alla mia buaggine nella interpretazione del libro dantesco in genere, e di questo luogo concernente Guittone in ispecie. Batti ma ascolta, rispondo all'uno e all'altro collega. Dante dice di Guittone e degli altri: *quorum dicta non curialia sed municipalia tantum invenientur*. E l'esagerazione io la trovo in quel *tantum*. Scrivendo Guittone in dialetto aretino, veniva bensì a scrivere molte parole o forme fonetiche proprie in Toscana del solo aretino, ma veniva a scriverne pure delle altre che erano comuni all'aretino, al fiorentino, al toscano tutto, e alla lingua illustre di Dante; poichè l'aretino in fin de' conti non è un dialetto slavo o tedesco. Quando Guittone scriveva *Diletto d'amor mesto di pianto*, egli con quel *mesto* (per *misto*) scriveva un aretinismo; ma le rimanenti sue parole, essendo bensì di Arezzo, eran pure e di Firenze e della lingua illustre, tanto che Dante l'avrebbe usate anche lui, e le usò anzi, e mille volte! E così, quando Guittone scriveva *Per la gran forza di mercè cherère*, su sette parole ne usava appena una sospetta, l'ultima. L'esagerazione di Dante consiste dunque in ciò, che, fortemente nauseato da quelle forme o voci che erano esclusivamente aretine in Guittone, egli affermava che *solo* di *tali* forme o voci si trovassero in Guittone, dimenticando di costui quella aliquota, ben cospicua, di voci o forme toscane comuni che egli stesso Dante adoperava. L'*aretinità* di Guittone, di cui il Caix crede possedere il segreto, mi pare che consista in una cosa semplicissima:

Lo stesso metodo inconseguente, di fastidire gli altri dialetti perchè divergenti dal fiorentino, e poi sostenere che il fiorentino è un dialetto come gli altri, si vedrebbe oggi usato da molti Fiorentini; i quali, dopo tanti secoli, sono ancora al punto ov'era Dante [1]. Giacchè ridono di cuore di tutte

---

nell'aver Guittone scritto nel suo dialetto aretino (e sarebbe in me una strana contradizione, dopo quanto ho detto in questo lavoro, il pur sospettare una cosa diversa); ma siccome l'aretino ha un tanto per cento di elementi suoi proprii e caratteristici, e un tanto di elementi comuni a tutta Toscana, è chiaro che chi vede solamente quel primo tanto, e nega così l'altro tanto, deve avere un pochino le traveggole, chiamisi poi egli Dante Alighieri o Napoleone Caix. Contro a quest'ultimo non so poi tralasciare un argomento *ad hominem*. Nota egli (p. 78) come Guittone adoprasse *caunoscente* per *conoscente*, *aunore* per *onore*. Ora, il Caix ha detto le mille volte come questo espandimento di *o* atono in *au* sia un fenomeno assolutamente meridionale, inoculato nella prisca lingua letteraria italiana dalla poesia sicula. Ebbene, trovandosi in Guittone *aunore* ecc., bisogna che il Caix si risolva, o ad ammettere che l'*o* in *au* sia anche fenomeno aretino, ovvero ad ammettere che almen uno imprestito fece Guittone alla lingua letteraria, e rinunziare a sostenere l'esattezza della pretensione di Dante, che Guittone usasse *soltanto* voci municipali e niente altro. Del resto, poi, i giudizii di Dante su Guittone per solito han dello strano. Lo mette tra gli scrittori plebei, *nunquam in vocabulis atque constructione plebescere desuetos* (II, 6). Ma chi ignora i costrutti stentati, gl'iperbati stranissimi, gli artificii continui, dello stile di Guittone? Si può dar nulla di più innaturale, e di più impopolare? Par che come noi l'intenda anche il Carducci: op. cit., p. 158. — (Nota del 1878).

[1] [Oggi, dopo il temperato trionfo della dottrina manzoniana e dopo tanto incremento e diffusione degli studii filo-

le peculiarità di pronunzia, di parole e di fraseggio, degli altri Italiani, cui essi trovano ogni momento in fallo; ma se poi si dice loro che il fiorentino non è un dialetto come gli altri, ma che suppergiù esso è la lingua, sono i primi a prenderne scandalo, e a citarne le storpiature e i riboboli delle ciane e de' beceri di Mercato Vecchio e de' Camaldoli: gli *arà' bai* (avrà i bachi), i *còitta* (ecco), gl'*invecilli*, che sono gli analoghi dell'*introcque* di Dante.

E lo stesso modo di ragionare, o di sragionare, troviamo anche in uno scrittore alquanto posteriore all'Alighieri, Iacopo Passavanti. Le cui parole, al solito svisate con malafede dal Perticari, e ricondotte al loro valore dal Galvani [1]), sarà bene riferire. Dopo aver confessato che egli scrive in fiorentino, soggiunge: « I volgarizzamenti della scrittura « e dei dottori si deve leggere con buona cautela.... « perchè il nostro volgare » (intende il volgare in generale ossia le lingue moderne) « ha difetto di « propri vocaboli, onde spesse volte rozzamente e « grossamente, e molte volte non veramente, la « spongono. Ed è troppo grande pericolo, chè age- « volmente si potrebbe cadere in errore. Senza ch'egli « avviliscono la scrittura, la quale con alte sen- « tenze ed isquisiti e propri latini, con begli co- « lori rettorici, e di leggiadro stile adorna, qual

logici e glottologici, le cose sono assai mutate; ma allora potevo ben dire quel che qui si legge.]

1) *Dubbii* ecc., p. 299-307.

« col *parlare mozzo la tronca*, come i *Franceschi* e
« *Provenzali* [1]), quale collo *scuro* (!) *linguaggio* l'of-
« fusca, come i *Tedeschi*, *Ungari* ed *Inglesi*; quali
« col volgare *bazzesco* e *crojo* (questo è il fratel ger-
mano della *garrulitas*, dell' *hispidum* e dell' *acerbi-
tas* di Dante!) la *incrudiscono*, come sono i *Lom-
« bardi*: quali con *vocaboli ambigui e dubbiosi* [2])
« *dimezzando la diridono*, come *Napolitani* e *Re-
« gnicoli*; quali coll' *accento aspro e ruvido l'arrug-
« giniscono*, come sono i *Romani*: alquanti altri con
« favella *maremmana*, *rusticana*, *alpigiana l'arroz-
« ziscono*: ed alquanti *men male che gli altri*, come
« sono i *Toscani*, malmenandola troppo la insudi-
« ciano ed abbruniscono. Fra i quali i *Fiorentini*
« coi vocaboli *isquarciati e smaniosi*, e col loro par-
« lare *fiorentinesco istendendola e facendola incresce-
« role*, *la intorbidano e rimescolano* con *occi* (= ci
« ho?) e *poscia*, *aguale*, *vierocata* (?), *pur dianzi*, *ma
« pur sì*, *berreggiate* (= ben reggiate?).... » Si vede
di qui che il buon frate, avvezzo a recitare e sen-
tire la parola di Dio nell'antica sonora e mae-
stosa lingua latina, tradizionalmente consacrata al
culto, a risentirla poi in volgare, in quel volgare
in cui quotidianamente diconsi tante cose futili e

1) Allude certo al loro abito di contrarre le sillabe posto-
niche, il che agli occhi di un Italiano, o fin d'uno Spagnuolo,
deve parere un'eccessiva degenerazione dal latino.

2) [Ambigua è pur questa censura, ma forse si riferiva alla
vocale indeterminata che nelle sillabe atone spesseggia tanto
nei dialetti meridionali, in ispecie al di qua della zona lec-
cese-calabro-sicula.]

basse, gli par di vederla travestita ignobilmente, e quasi profanata. Ci si rassegna però alla meglio, ma a patto che si assuma il volgar toscano; chè del resto la crudezza lombarda, l'oscurità tedesca, la contrazione francese, superan le forze della sua tolleranza. In fiorentino gli basta che si evitino vocaboli *isquarciati* e *smaniosi*, le troppe storpiature fonetiche popolari (tra le quali paiono intollerabili a lui alcune che poi definitivamente furon legittimate dalla letteratura, come il *poscia* e il *purdianzi*, e sembrano peccare ormai fin di troppa eleganza); e le altre favelle gli sono irreparabilmente uggiose, perchè, mettiamo, faccia pure il Francese un'accurata scelta stilistica, e' parlerà sempre un linguaggio che accorcia e contrae, più assai del toscano, la parola latina.

XIII.

Se il volgar nobile, la lingua dell'alta poesia, non è nessun particolar dialetto, che cosa sarà? — Giacchè Dante non s'è accorto che il tipo della lingua illustre è il tipo fiorentino, dovrebbe almeno rispondere, per istare al concreto, che la lingua illustre sia quella che si rileva dalle opere degli illustri poeti italiani, e che perciò può dirsi *italiana*. E questo infatti egli risponde, ma non senza prima salire, da buon scolastico, nella *sfera dell' astratto*. Incomincia quindi dal dire: In ogni genere di cose vi è un certo che, a cui esse tutte si riportano; ne' numeri l'unità, nei colori il bianco,

nelle azioni umane la virtù, nelle azioni cittadine la legge: e nelle azioni italiane il tipo è quella certa italianità, consistente in certi semplicissimi segni di costumi, di fogge e di parlare, secondo la quale esse azioni si commisurano. Il volgar illustre è l'italianità tipica nella lingua, la quale italianità può manifestarsi più in una città che in un'altra, ma di nessuna è esclusivamente propria. Il volgare illustre è dunque il *volgare italiano.* — Fin qui siam sempre a una pura astrazione, cioè a un certo *ideale* o *genio* linguistico nazionale; a quella certa fisionomia comune di tutti i volgari italiani, la quale fa sì che essi si raggruppino sotto una sola classe e denominazione, *volgare italiano,* ma che poi non esiste in sè e per sè, a quel modo che non esiste un *mammifero*, puramente mammifero, che non sia o uomo, o cavallo, o cane ecc., nè esiste una *leguminosa*, puramente tale, che non sia alla fin fine o fagiuolo, o pisello, o fava ecc. — Sicchè, con in mente questo concetto astratto di *specie*, ei prosegue (I, 19): Difatto, come c'è un volgare proprio di Cremona, così ce n'è uno proprio di Lombardia; e come ce n'è uno proprio di Lombardia, così ce ne sarà uno proprio di tutta la sinistra d'Italia: e come ce n'è uno proprio di tutta la sinistra d'Italia, così ce ne sarà uno proprio di tutta Italia. E come il primo è *cremonese,* il secondo è *lombardo*, il terzo *di mezz' Italia* (Semilatium), così il quarto sarà *italiano.* — Ma questo *italiano*, messo lì in senso di classe e di fisionomia comune, appena che Dante lo ha fissato, as-

sume subito, di lancio, in mente sua, un significato più concreto e più individuale: vien cioè a dinotare quella particolar lingua (che noi sappiamo essere di forma più o meno toscaneggiante), che si ritrovava nei varii poeti illustri d'Italia. Epperò egli continua: Infatti di esso si son serviti quanti illustri dottori han composte poesie volgari in Italia: e Siculi, e Pugliesi, e Toscani, e Romagnoli, e Lombardi, e nativi dell'una o dell'altra Marca.

E questo è il volgare illustre: *illustre*, *curiale*, *cortigiano* e *cardinale*, per tante belle ragioni, che ognun può leggere, se ha voglia di sillogismi e di distinzioni, nei capitoli XVI-XVIII.

XIV.

La *forma* poetica illustre che nel primo libro è principalmente considerata come lingua nel senso proprio, nel secondo libro invece è presa piuttosto nel senso di stile. Egli è perciò che quivi Dante prende a citare alla rinfusa versi d'Italiani, di Francesi e di Provenzali. Ma quando per poco torni a questioni di parole, allora ritorna alla lingua, e alla citazione di esempii prettamente italiani e di tipo toscano; com'è per esempio nel capo VII, ove si fanno tutte quelle curiose distinzioni fra parole muliebri e virili, silvestri e urbane, pettinate e irsute, lubriche e scabrose, e si fanno pure non poche esclusioni di queste o di quelle. Le quali esclusioni, che spesso consistono nel vietar l'uso di parole elementarmente necessarie ad una lingua

che fosse vera lingua, mostrano come fosse curiosamente circoscritta e quasi mutila la lingua della canzone: che era quasi una lingua nella lingua [1]).

---

1) [Dalle distinzioni tra parole pettinate e irsute e sim. il CESAREO (*La poesia siciliana* ecc., p. 66 sgg.) volle trarre che Dante non faceva questione di *forme* (fonetiche o grammaticali?), non dava a quelle distinzioni significato *morfologico* (?), *anzi musicale e ideale:* insomma il volgare illustre non lo riponeva nella veste più o meno toscaneggiante, anzichè siculeggiante o altro, ma nell' esservi preferite le parole più note a tutta Italia, più geograficamente estese, e più armoniose, più belle in se pel suono e pel significato, e nel mescolarvisi latinismi e provenzalismi. Per lui sarebbe stato indifferente *amuri duna virtuti*, o *amore dona virtute;* oppure *voi amoroso braccio*, o *vui amorusu (amurusu)* e *braczu (brazzu)*. Or, se quel tantino di vero che pur v' è in simili asserzioni costituisse la verità intera, e bastasse a spiegare tutto il pensiero dantesco nel suo complesso e nelle infinite sue bizzarre sinuosità, noi lo avremmo già creduto ad Alessandro Manzoni. Gli è che i fatti vi stanno contro. Le parole con cui Dante esemplifica le dette distinzioni han tutte la forma toscana! Al più v' è in alcune un' ombra di latinità, o anche fonica, o meramente grafica: dalla quale ultima si lascia Dante sedurre a considerar come una vera aspirazione l' *h* morta di *honore*, e a non accorgersi dello zeta in *letitia*. Ma un *amuri* e sim. in quelle sue liste, a buon conto, non c' è! E tanto la *forma* non è indifferente, che *braccio* cesserebbe subito d' esser una parola pettinata passando alla forma sicula di *brazzu*, perchè lo zeta la spettinerebbe e la renderebbe *irsuta!* È un abbaglio del Cesareo che tutte e tre quelle parole resterebbero in qualunque dialetto « cittadinesche e pettinate »: cittadinesca sì anche questa di *brazzu*, pettinata no. Appunto pei troppi *z* è scartato il genovese. E ciò non è affar di forma? Tale è pure quello del *Ce fastu* aquileiese, ove tutto è pari ai vocaboli illustri, salvo la forma fonetica, non toscana, ma

Considerando dunque il volgare illustre come l'altissimo stile, vuole che l'adoprino sol quelli ch'hanno *ingegno e sapere;* e solo in tre specie di

---

per un certo rispetto più latineggiante della toscana. Il Cesareo mi obietta che di quest'ultimo pregio Dante non si poteva avvedere perchè non era un glottologo. Ma (lasciando stare che la cosa è così semplice da poter avvedersene pure a quei tempi e guardarla di buon occhio, chi non ci avesse avuta l'istintiva ripugnanza di Toscano) è ben singolare che giusto a me si faccia quell'obiezione, mentre gran parte del mio ragionamento consistè appunto nel rilevare l'antitesi fra il criterio che terrebbe un glottologo e quello necessariamente ingenuo dell'Alighieri: tanto che dovrei perfino rimproverarmi d'aver troppo ripicchiato volta per volta su una tale antitesi, se quarant'anni fa non fosse ciò stato indispensabile. Nessuno ha mai negato che a certi siculismi, o a voci e forme d'altri dialetti, Dante guardasse con indulgenza; ma codesto non toglie che sostanzialmente il volgare illustre ei lo concepisse in forma toscaneggiante. Se no sarebbe incomprensibile quanto egli dice contro i Ferraresi, Modenesi, Reggini, Parmensi, Trentini, Piemontesi, Veneti (cfr. p. 524, 535, 537); di alcuni dei quali afferma che non possono accedere al volgare illustre, o che meno male che non ci pretendono, o che la vicinanza a paesi stranieri rende loro impossibile l'italianità, ancorchè i loro dialetti fosser bellissimi anzichè bruttissimi. Gli è che lui da un lato stava al fatto, il quale è che l'alta lirica italiana s'era fin allora coltivata suppergiù solo da Bologna alla Sicilia, e dall'altro non gli pareva italiano vero se non il toscano e ciò che più o meno gli s'accosta. Istintivamente sentiva che la zona galloitalica troppo stonava dalla zona peninsulare, benchè pur accarezzasse Bologna e un po' i Romagnoli, e nella somma finale facesse posto anche ai Lombardi e ai Trivigiani, pur dopo avere dannati a morte i loro dialetti e menzionato solo per eccezione qualche singolo rimatore. C'era un fondo di giusto in tutto ciò; e in realtà

soggetti, l'amore, il valore e la rettitudine; e in un sol genere di componimento poetico, la canzone. Al sonetto e alla ballata prescrive d'assumere quando il volgar *mediocre* e quando l'*umile*; nel qual precetto evidentemente non si considera la lingua (chè non si può presumere Dante consigliasse per il sonetto e la ballata una lingua diversa dalla lingua della canzone, e volesse poi che tal diversa lingua fosse un miscuglio di due altre lingue), ma lo stile. E la canzone è per lui la poesia dello stile tragico (II, 1-4), sicchè passa a trattare della canzone, e fa cenno delle varie specie di versi (II, 5), de' costrutti, cui egli specifica in modo assai vago e di mera impressione (II, 6), delle parole, che classifica in un curioso modo (II, 7); per determinare infine quali versi, costrutti e parole si addicano alla

l'Italia settentrionale, se è entrata poi nella letteratura italiana, non ha potuto farlo se non smettendo, nello scrivere, i linguaggi nativi, fino a un punto a cui non è costretto nessun Italiano del Centro o del Mezzodì. Ma non è solo affar di vocaboli, bensì anche proprio di forma. Il verso veneziano vilipeso da Dante non ha una sola parola che non sia italiana e latina; e il *bonte* padovano nulla aveva di male come vocabolo, nè in Francia era anche per forma indegno della poesia illustre, ma in Italia non andava! Il Cesareo mette alla pari, come voci troppo circoscritte a una sola regione e sol perciò ostiche al volgare illustre, il *chignamente* anconitano, l'*ocelle* aretino, l'*ochiover* lombardo. Ma no: quest'ultimo non è che l'italianissimo *ottobre* nella forma lombarda! In fondo la ragione che muove il Cesareo a volersi contentar d'un'interpretazione troppo semplice e spiccia del molteplice e avviluppato pensiero dantesco, è che a lui piace di supporre che Dante conoscesse le poesie dei Siculi in forma

canzone. Quindi passa a trattare la *metrica* della canzone; e le dottrine circa essa, ch'egli svolge, sono state dichiarate, esemplificate, e confrontate con la pratica stessa di Dante nel Canzoniere, da due insigni romanisti: il BOEHMER nel più volte citato opuscolo, e il BARTSCH nell'articolo *Dante's Poetik* (*Jahrbuch der Dantegesellschaft*, III, p. 303-67). Cotali dottrine Dante le attingeva dalla tradizione de' poeti romanzi a lui anteriori e contemporanei, operando di questa una certa purificazione, censurando cioè quel che al gusto suo non garbava, ad onta che gli altri poeti ne avesser dato esempio (II, 12). Promotore e maestro d'un'arte aristocratica e riflessa, disdegnava forte i poeti rimasti in basso grado, privi di coltura e di gusto, e li esortava a non provarsi ai più alti generi quale

più siciliana che non ce la diano i codici toscani, e con tutto ciò gli paressero scritte in volgare illustre. Ma in effetto nè v'è ragion di credere ch'ei le conoscesse in forma diversa da quella in cui ce le danno i codici toscani dell'età sua (e ne volle troppo anche il Gaspary opponendoci che Dante avrebbe dovuto impararne la forma più meridionale, se davvero questa fosse stata l'originaria, da qualche Meridionale incontrato nei paesi in cui viaggiò, paesi ad ogni modo non meridionali); nè la supposizione contraria è punto favorita dalla forma in cui gli esordii di alcune di quelle poesie ci si presentano nei codici stessi del trattato di Dante. È inutile: si potrà discutere quanta parte avesse in quell'apparenza di toscanità la penna dei copisti e quanta la penna stessa degli autori meridionali, ma il certo è che quell'apparenza influì molto sul pensiero di Dante; e che solo ciò, e le sue innate inclinazioni di Toscano e di Fiorentino, ci rendono spiegabile la più parte delle sue sentenze ed anche delle sue incoerenze.]

la canzone: « Pudeat *idiotas* (II, 6; cfr. II, 1) tan-
« tum audere deinceps, ut ad cantiones prorum-
« pant! quos non aliter deridemus, quam caecum
« de coloribus distinguentem!.... Subsistant igi-
« tur ignorantiae sectatores *Guittonem Aretinum*
« (cfr. I, 13, Purg. XXVI, 124-6) et quosdam alios
« extollentes, nunquam in vocabulis atque con-
« structione plebescere desuetos ». — Quando un linguaggio è da un pezzo letterariamente coltivato, già vi si sono insinuate alcune norme, non giuste sempre, forse, ma ad ogni modo da tutti per tradizione accolte, che impongono l'esclusione di alcuni vezzi di pronunzia, di alcune parole o frasi triviali, di alcuni costrutti o troppo illogici o stentati o pedestri; e così a ciascheduno vien fatto molto naturalmente di usare non altro che una scelta e una purificazione del linguaggio parlato. Laddove sul primo assorgere del dialetto a lingua scritta, quelle norme e quella esclusione sono affidate alla discrezione di ciascheduno; e non a tutti viene in mente che le sien necessarie, e molti non han tanto gusto o coltura da sapervi felicemente por mano. Dante fu colui che più d'ogni altro ne intese il bisogno e ne venne a capo, sì per l'elevatezza dell'ingegno suo, e sì per l'educazione classica di cui egli era imbevuto. Aveva perciò in grandissimo fastidio quelli che tiravan giù nel volgar loro purchè fosse, e non erano in grado di elevarlo, per così dire, a seconda potenza.

LA METRICA DELLA CANZONE SECONDO DANTE *)

Nei capitoli V e VIII-XIV del libro II *De vulgari eloquentia* Dante tratta della struttura dei versi e dell'articolazione della Stanza e dell'allacciamento delle rime nella Canzone, giusta le norme se-

*) In quest'articolo, che vide primamente la luce il 1878 nei *Saggi Critici*, trasfusi però anche una parte della mia recensione, che non intendevo e non intendo più ristampare, dell'opuscolo del Boehmer. Lo composi per non lasciar perdere codesta parte, per dar un po' d'illustrazione del libro secondo della Volgare Eloquenza, e perchè in quegli anni eran tutt'altro che ovvie da noi le nozioni di metrica medievale, la sua terminologia, le formule con cui i filologi stranieri riassumevano quasi in modo algebrico gli schemi dei componimenti poetici e l'allacciamento delle rime: quantunque formule pressappoco simili fossero state usate in Italia, in tempi più eruditi. Oggi, un po' per effetto del mio stesso articolo, e per la cresciuta erudizione, le mie pagine non parranno più nè bellamente peregrine agli studiosi serii, nè degne di derisione quali parvero allora a taluno. Ma la scemata novità non poteva distogliermi dal qui riprodurle, premendomi anche di correggervi io medesimo qualche lieve svista.

guite dai poeti d'allora o da lui stesso nelle canzoni sue. Il Boehmer [nel lavoro tanto ricordato nei fogli precedenti a p. 436 ecc.] riassume l'esposizione dantesca illustrandola con opportuni commenti; e quindi, esaminando dal lato metrico ad una ad una le canzoni che son sicuramente di Dante, e poscia le canzoni con più o men di dubbio attribuite a lui, ha modo di venir notando in queste ultime certe peculiarità metriche, estranee o contrarie alle norme del *De vulgari eloquentia*, ovvero alle norme secondo cui son composte le canzoni certamente genuine: aliene insomma dalla teoria o dalla pratica di Dante. Con che viene a recar un efficace aiuto agli argomenti d'altra natura per i quali già quelle canzoni erano sospette.

Noi vogliamo qui compendiare la trattazione dantesca, e le illustrazioni e le applicazioni che ne ha fatte il Boehmer. Tradurremo or dal latino dell' uno or dal tedesco dell'altro, o ridurremo od amplieremo secondo i casi; e introducendo, senza farne menzione volta per volta, quelle rettificazioni che già in altro articolo facemmo al lavoro del dotto straniero. È un'impresa, come si vede, assai modesta e senza merito; ma forse non senza utilità, se si considera quanto gli studii di metrica, non men della neolatina che della classica, sieno negletti in Italia, dove è tanto difficile trovare uno studioso od anche un maestro di lettere, il quale interrogato delle cose metriche più elementari, che cosa siano, per esempio, i *piedi* di una canzone, non resti a bocca aperta.

Varie specie di versi, dice Dante, sono stati fatti entrare nelle canzoni; non al di là, però, dell'endecasillabo, non al di qua del trisillabo [1]). E i versi più usati sono prima l'endecasillabo, poi l'eptasillabo, poi il pentasillabo, e ultimo il trisillabo. Degli altri meno usati, l'enneasillabo è uggioso, perchè è un trisillabo triplicato; e i versi di un numero pari di sillabe, (l'ottonario ecc.), sono rozzi, perchè tengono della natura del numero pari, che è men nobile di quella del dispari [2]). Ma l'endecasillabo è il più nobile e solenne dei versi, *superbissimum carmen,* perchè è il più largo e comprensivo. E l'accompagnarglisi l'eptasillabo, od anche il pentasillabo, non serve che a meglio mettere in mostra la sua grandiosità; purchè però gli endecasillabi restino sempre in maggioranza. Dante poi s'accorge benissimo della identità dell'endecasillabo italiano col decasillabo francese e provenzale. Cita un verso provenzale, di Girardo di Bornello:

Ara ausirez encabalitz cantars;

ed osserva che, se ben si guarda, questo verso ha undici sillabe, perchè le due consonanti finali (*rs*)

---

1) [II. 5. Risulterà poi (II, 12) che non intende il trisillabo come verso a sè, ma in quanto, per la rimalmezzo, le prime tre sillabe d'un endecasillabo costituiscono come un'unità subordinata.]

2) È inutile dire che questa ragione, che ne' bei tempi della scolastica pareva la più intima, per noi è estrinseca e insussistente. Ma si riteneva essere il numero dispari più nobile perchè contenente in modo più visibile il numero uno, che è il tipo del numero (cfr. I, 16).

non appartengono alla sillaba decima (*ta*), e, benchè non abbiano una vocale propria, tuttavia non perdono la forza d'una sillaba, la quale resta quivi come sottintesa. Nè può essere altrimenti, egli dice, poichè la rima non può aver luogo se non tra due finali bisillabe. E così cita un verso francese, del Re di Navarra:

De fin amor si vient sen et bonté,

« ubi, si consideretur accentus et eius causa, hendecasyllabum esse constabit ». Benchè quest'espressione sia un po' vaga, si vede però che Dante pensava che, equivalendo *bonté* a *bontàte*, la voce *bonté* venisse così ad essere in fondo una voce trisillaba. Com'è naturale, ognuno considera queste cose dal punto di vista della propria lingua. I Francesi e i Provenzali, che hanno un linguaggio essenzialmente ossitono, computano il verso fin alla decima sillaba, accentata; e se c'è una sillaba di più, inaccentata, ossia la così detta uscita femminile, la considerano come esuberante e fuor di conto. Gl'Italiani, che hanno un linguaggio essenzialmente parossitono (si prescinde qui naturalmente dai dialetti gallo-italici), computano fino all'undecima sillaba, che solitamente succede alla sillaba accentata; e se talora questa sillaba manca, la considerano come sottintesa e chiamano *tronco* l'endecasillabo [1]), ma

---

1) Del resto il verso tronco fu in origine molto raro nella nostra poesia: e fu tronco, se mai, in vocale (....*amò*). Dopo, si venne facendo più frequente il tronco in vocale; e si venne

sempre così lo chiamano, o se c'è invece una seconda sillaba inaccentata, chiamano *sdrucciolo* l'endecasillabo, ma pur gli serbano questo nome [1]).

Come esempii di parole prolisse che potrebbero entrar nell'endecasillabo, cita (II, 7) *impossibilitate*, *benavventuratissimo*, *inanimatissimamente*, *disavventuratissimamente*, e *sovramagnificentissimamente* che è giusto un endecasillabo. Dice che ci sarebbero parole ancora più lunghe, di cui però è inutile parlare perchè non possono entrar nell'endecasillabo, « sicut est illud *honorificabilitudinitate* » (questo *illud* vorrà dire che qualcuno avesse messo in campo cotal mostruoso vocabolo), che in latino può avere, al dativo e ablativo plurale, anche un' altra sillaba: *honorificabilitudinitatibus!*

---

pure introducendo il tronco in consonante (....*amor*), specialmente dai poeti melodrammatici, per le esigenze della musica, e poscia dal Parini e dal Manzoni, poeti dell'Alta Italia epperò naturalmente propensi alle parole tronche in consonante, mentre l'organo toscano vi ripugna in ogni chiusa, cioè quante volte la parola tronca non s'appoggi a una parola seguente. Cfr. D'ANCONA presso NIGRA, *Canti popolari del Piemonte*, p. XVII n.

1) [Ma si badi che, se Francesi e Italiani hanno eguale ragione di guardar la cosa da punti di vista opposti, gl'Italiani hanno per di più una ragione men soggettiva, profondamente storica. La loro lingua è rimasta, nel numero delle sillabe dall'accento in poi o nella sede dell'accento, fedele assai al latino, mentre le lingue transalpine ne hanno deviato in ciò moltissimo. Dante sentiva questa ragione; e così sdrucciolava fino alla strana pretesa che le consonanti finali di *cantars* ancor non facciano sillaba coll'*a*.]

Siamo (II, 8) alla Canzone [1]. In un senso più generale, Canzone è ogni congegnamento di parole (*fabricatio verborum*) armonizzate e disposte a ricevere una modulazione musicale — con questo però, che la Canzone può bene stare senza ricevere effettivamente una modulazione: può restare scritta, poniamo, sopra un pezzo di carta, e riman sempre canzone —: invece, la modulazione per sè sola non è canzone, bensì *suono, tòno, nota, melodia*. Nel detto senso generico anche la Ballata e il Sonetto e la Cantilena (canzone comica) sono Canzoni. Ma la Canzone propriamente detta è il più elevato componimento poetico (*vulgarium poematum supremum*), ed è un collegamento tragico (*tragica coniugatio*) di

[1] Si pone anche la questione, tutta scolastica e vana, se la *Canzone* sia *azione* o *passione*, e risponde che è *azione* del poeta che la compone, e *passione* di chi la canta, sia poi quello stesso che la compose o un altro (*secundum quod fabricatur ab auctore suo.... est actio...: ....secundum quod fabricata profertur vel ab auctore vel ab alio.... est passio*); ma che è primamente *azione*, come si vede da ciò che, dicendo « la canzone di Pietro », s' intende di chi la compose, non di chi la canta. [A non badar bene, si rischia di non capire dove Dante spiega che la canzone è *azione* quando la si compone, *passione* quando la si canta: *nam tunc agitur, modo vero agere videtur in alium*. A noi potrebbe parere che la canzone sia azione quand' essa *agere videtur in alium*, cioè opera sul suo recitatore. Ma gli è che Dante considera l' attività o passività non nella canzone in sè, ma nell' individuo rispetto ad essa. L' autore è *agente*, e azione sua è la canzone ch' egli fabbrica: il recitatore è *paziente*, e passione è ciò che la canzone opera in lui. Infatti: *et sic tunc alicuius actio, modo quoque passio alicuius videtur*.]

Stanze eguali e senza responsorio (non intramezzate cioè da versi o gruppi di versi non facenti parte della Stanza), le quali tendono a un unico pensiero *ad unam sententiam*.

E cos'è la Stanza? Si chiama così, dice (II, 9), perchè in una sola stanza ci *sta*, ci si concentra, tutta l'arte, tutto il meccanismo della Canzone. Il concetto si sviluppa in tutta la Canzone, ma il meccanismo metrico è già tutto esplicato fin nella prima stanza; le stanze seguenti sono tali e quali la prima: *quemadmodum cantio est gremium totius sententiae, sic stantia totam artem ingremiat.* Quindi *stantia est mansio capax, sive receptaculum, totius artis* [1]). Ed insomma essa è una limitata compagine di versi e di sillabe, con una determinata articolazione d'armonia e una data proporzione di parti.

Si comincia dall'articolazione dell'armonia (II, 10). La Stanza dev'esser capace d'accompagnarsi ad un motivo (*oda*). Questo motivo può essere unico e indivisibile, senza cioè che nessuna sua frase si ripeta (*oda continua usque ad ultimum progressive, h. e. sine iteratione modulationis cuiusquam*); e allora abbiamo la Stanza indivisibile, com'è appunto la Sestina provenzale di Arnaldo Daniello, imitata da

---

1) È inutile dire che non si può accettare la spiegazione furbesca che così ci è data del nome *stanza*. Il quale ha invece per noi un senso semplicissimo ed innocente: le *stanze* sono come le varie *stazioni*, le varie *tappe*, della Canzone (cfr. anche il Dizionario del LITTRÉ, alla voce *stance*).

Dante stesso [1]. Ovvero del motivo una parte si ripete, ed allora il motivo, e quindi la Stanza, restan suddivisi: e la divisione è là dove finisce la

[1] Ecco, p. es., una delle Sestine di Dante: quella citata qui da lui. Abbiamo una prima strofe:

> Al poco giorno ed al gran cerchio d'ombra
> Son giunto, lasso!, ed al bianchir dei colli,
> Quando si perde lo color nell'erba.
> E 'l mio disio però non cangia il verde;
> Sì è barbato nella dura pietra,
> Che parla e sente come fosse donna.

A questa strofe ne segue un'altra, della quale i versi terminano così: il primo con la parola finale dell'ultimo verso della strofe anteriore (*donna*), il secondo con la parola finale del primo verso della strofe anteriore (*ombra*), il terzo con la finale del penultimo verso della strofe anteriore (*pietra*), il quarto con quella del secondo verso della strofe anteriore (*colli*), il quinto con quella del quarto verso della strofe anteriore, il sesto con quella del terzo della strofe anteriore. Insomma, le sei voci finali della seconda strofe sono: *donna* — *ombra* — *pietra* — *colli* — *verde* — *erba*. Precisamente allo stesso modo si congegna la terza strofe sulla seconda, la quarta sulla terza, la quinta sulla quarta, la sesta sulla quinta. La settima riprodurrebbe la prima! Infine vien il commiato:

> Quandunque i *colli* fan più nera *ombra*,
> Sotto il bel *verde* la giovene *donna*
> Gli fa sparir, come *pietra* sott'*erba*.

Nel commiato, facilmente le sei parole finali ricorrenti sono diversamente ordinate. E del resto, anche tutta la Sestina può avere altra forma, benchè quella che s'è descritta sia la prevalente. Ma in conclusione, ogni Stanza è evidentemente incapace di suddivisione. Curioso che Dante citi di Arnaldo un componimento più distante dal suo, anzichè quello più simile, che è *Lo ferm voler*. Per le differenze fra quest'ultimo carme e quello di Dante, come per le costruzioni arnaldesche più alla lontana simili, cfr. Bartsch, op. cit., 313-4, 329.

parte ripetentesi e comincia la parte non ripetentesi, o viceversa: oppure dove finisce una parte ripetentesi e ne comincia un'altra che pure si ripete. E questa divisione si dice *volta* in volgare, *diesis* (δίεσις) in latino [1]. Se il motivo, e con esso la Stanza, si ripete prima della *volta*, si dice che la Stanza ha *piedi* [2]. Per esempio, la prima parte della prima Stanza d'una nota canzone di Dante, dice:

E' m' incresce di me sì malamente,
Ch' altrettanto di doglia
3 Mi reca la pietà quanto 'l martiro.
Lasso! però che dolorosamente
Sento contro mia voglia
6 Raccoglier l' aer del sezzaio sospiro.

Come si vede, i primi tre versi sono rispondenti, e per le rime e per tutto, ai rimanenti tre. I versi 1-3 formano un piede, i versi 4-6 ne formano un altro. E due sogliono essere, quando ci sono: rarissimamente tre.

Se in cosiffatte parti eguali si suddivide la seconda parte della Stanza, cioè quella che viene dopo la *volta*, queste parti eguali si chiamano

---

1) Gli editori moderni credettero di dover emendare la lezione *diesis*, sostituendo *dieresis* (*diaeresis* = διαίρεσις). Ma essi non s'accorsero che la voce *diesis* e la sua definizione Dante le ha pigliate di peso da Isidoro (Orig., 3, 20, 6).

2) Dante stesso osserva la differenza che è tra *piede* nel senso della poesia latina e *piede* in quel della volgare. Il primo, dice, è parte del verso: il secondo un aggregato di versi. Cfr. a p. 177 e 286 del presente volume.

Versi [1]. Anche questi sogliono essere due, ma possono essere tre e anche più.

Che se la parte che precede la *volta* non è divisibile in *piedi*, essa parte si chiama *fronte*. Così, se non è divisibile in *Versi* la parte che sussegue alla *volta*, questa parte si chiama *coda* (*cauda, sirma, syrma* — σύρμα). Quindi possiamo avere tre tipi di Stanze: I, fronte + Versi; II, piedi + coda; III, piedi Versi [2]).

---

1) Nel latino di Dante non era possibile ambiguità nell' uso di codesta voce (*versus*), poichè i *versi* nel senso nostro della parola (l' endecasillabo, il settenario ecc. ecc.) egli li chiamava *carmina*. Noi, per far qualche distinzione, usiamo la maiuscola quando traduciamo il *versus* di Dante. [Avremmo potuto tradurlo con *volte*, che è il termine più usuale; ma questo fa equivoco con l' altro *volta* che traduce *diesis*, sicchè bisognerebbe allora tradur quest' ultimo con *voltata*, e così dire, p. es., che dopo la *voltata* vengon le *volte*, se non vien la *coda*. Ma di assumer una tale terminologia c'è mancato il coraggio.]

2) Secondo Dante (II, 12), solo la Stanza del tipo I o del tipo II può contenere un numero impari di versi; ma la Stanza del tipo III non può contenere che un numero pari di versi, perchè consta tutta di parti eguali. Quest' affermazione di lui può prendersi in due sensi: o che nella Stanza del tipo III il *totale* dei versi debba essere per forza un numero pari; o che in essa i versi di una misura speciale, p. es. il settenario, devano trovarsi in un numero pari: due, quattro, sei ecc. Più naturale è di per sè il primo senso; mentre è facile che pur baleni il secondo a chi consideri il luogo dove Dante fa la detta affermazione, cioè subito dopo aver parlato del settenario ed a questo tornando subito nel periodo successivo. Ma in qualunque senso si prenda, è un' affermazione erronea. Dante cadde in una distrazione. Non ricordò

Veniamo (II, 11) alle varie proporzioni che possono aver luogo tra codeste parti: *partium habitudinem*. Si comincia dal tipo I. E abbiamo: A) Può la fronte superare i Versi per numero e di versi e di sillabe [1]: ma di questo caso, teoricamente possibile, dice Dante non sovvenirgli alcun esempio (*habitudinem hanc adhuc non vidimus*). — B) Può la fronte superare i Versi per il numero dei versi e restare al di sotto per il numero delle sillabe, come sarebbe se la fronte fosse di cinque versi settenarii (35 sillabe) ovvero di tre settenarii e due endecasillabi (21 + 22 = 43 sillabe), e i Versi avessero in tutto quattro endecasillabi (44 sillabe): ma di questo caso non dà alcun esempio. — C) Può la fronte essere superata dai Versi così per numero

che, com'egli stesso aveva affermato nel capitolo antecedente, e' si posson ben avere, benchè veramente non si abbian di frequente, Stanze composte di tre piedi, p. es., e due Versi, ovvero di due piedi e tre Versi. Ora dandosi, p. es., tre piedi di tre versi l'uno, e due Versi di tre versi l'uno, si verrebbe ad avere un totale di quindici versi (9 + 6). E così pure, se ognuno dei tre piedi contenesse un settenario, e i Versi fossero di soli endecasillabi, nella Stanza si avrebbero tre settenarii in tutto! Ha bensì ragione di dire che un unico settenario non si possa avere nella Stanza del tipo III. E in quella distrazione egli è poi caduto perchè realmente, se i piedi o i Versi possono essere tre, lui però non ne usava mai più di due. E quando sieno due piedi e due Versi, la sua affermazione diventa vera.

[1]) Qui, dove m'ero attenuto ad un'emendazione del Boehmer, meritoria allora rispetto alle condizioni in cui si trovava il testo corrente, seguo oggi il Rajna.

di sillabe come per numero di versi; e di questo caso dà esempio in una sua canzone, che è andata perduta, e che aveva la fronte di tre endecasillabi e un settenario. — D) Può la fronte superare i Versi nel numero delle sillabe, restandole di sotto nel numero dei versi, come sarebbe se la fronte constasse di due endecasillabi e tre settenarii (5 versi e 43 sillabe), e i due Versi constassero di tre settenarii ciascuno (6 versi e 42 sillabe). — Si passa al tipo II. Abbiamo: *a*) Possono i piedi superar la coda nel numero delle sillabe, e non nei versi. — *b*) Possono superarla nei versi e non nelle sillabe. — *c*) Possono restarle al di sotto nell'una e nell'altra cosa; e ne dà per esempio una sua canzone (*Donna pietosa e di novella etate*), dove i piedi prendono sei versi (endecasillabi) e la coda otto versi (6 endecasillabi e 2 settenarii). — *d*) Possono i piedi superar la coda così per le sillabe come per i versi; e ne dà esempio in una sua canzone (*Amor, che movi tua vertù da cielo*), dove i piedi pigliano otto versi (6 endecas. e 2 settenarii) e la coda sette versi (5 endecas. e 2 settenarii). — Per il tipo III, si ripetono gli stessi quattro casi tali e quali. — Dante poi non dice se sia possibile il caso dell' eguaglianza del numero delle sillabe o dei versi o di tutt'e due le cose tra la prima parte (fronte, piedi) e la seconda (Versi, coda).

Passa a dire (II, 12) che la Stanza si può fare tutta d'endecasillabi, come in *Donne che avete intelletto d'amore;* e che ad ogni modo deve sempre cominciare da un endecasillabo. Benchè, fra altri, alcuni

Bolognesi abbiano aperta la Stanza col settenario: a cagione, egli crede, d'una certa intonazione elegiaca insinuatasi nella tragica Canzone. Dice poi che ad ogni modo deve l'endecasillabo essere in maggioranza, benchè possano mescolarcisi uno, due, tre, quattro, cinque settenarii [1]. Il quinario deve usarsi con gran parsimonia: uno o due al più. E non ammette che la Stanza incominci con esso, neppure per la ragione per cui talvolta fu ammissibile che incominciasse col settenario: *De pentasyllabo quoque non sic concedimus*. Il trisillabo assolutamente no, salvochè come parte dell'endecasillabo, per portare la *rima al mezzo*, come in quella sua canzone:

Poscia che Amor del tutto m'ha *lasciato*,
Non per mio *grato*,
Chè *stato* — non avea tanto gioioso [2].

E importa poi che il settenario o il quinario messo in un piede o in un Verso sia messo perfettamente allo stesso posto nel piede o nel Verso successivo. Altrimenti non ci potrebbe essere la ripetizione della modulazione, di cui si è parlato.

S'arriva (II, 13) alla rima, al *rithimus* (*rhythmus* ῥυθμός). Ci sono delle Stanze che ne son prive, come quelle della Sestina arnaldesca di cui s'è già par-

---

1) Si ferma al cinque, ma ciò non esclude che possano oltrepassare anche codesto numero. Egli stesso nella canzone *Poscia ch' amor* mise sette settenarii, oltre due quinarii; e nell' altra, *Doglia mi reca*, nove settenarii, contro dodici endecasillabi.

2) Vedi però *Antiche rime volgari*, n. V, ecc.

lato: e ci sono delle Stanze in cui tutti i versi han la stessa rima [1]). Su quelle e su queste non c'è nulla da dire, naturalmente. Quelle che devono essere studiate son le Stanze in cui le rime si mutano e si alternano. In queste c'è la più gran libertà e varietà. Quasi tutti dunque i *trovatori* di canzoni (*cantionum inventores*) non lasciano mai neanche un verso scompagnato nella Stanza: ogni verso rima o con un altro o con più altri. Ma pure c'è qualcuno che ama lasciare qualche verso scompagnato, che poi rimi col corrispondente verso delle altre Stanze [2]). Inoltre, al punto dove ha luogo la divisione della Stanza, la *volta*, possono le rime cambiare radicalmente; ma possono anche nella seconda

---

1) Dante non alludeva qui alle tirate monorimiche delle poesie epiche. Nella poesia latina medioevale, e nella poesia didascalica dell' Alta Italia, e nella lirica provenzale, benchè a preferenza nelle parti più popolari di questa, non mancavano esempii della strofe monorimica. Ma anche per quelle di tali poesie che non restassero fuori del campo dello stile tragico e del volgare illustre, il trattatista non aveva nulla da insegnare, per la semplicità intrinseca della cosa stessa.

2) Dante dice che Gotto di Mantova lasciava un sol verso così, e lo chiamava *chiave*, e che gli aveva recitate lui stesso molte e buone sue canzoni. Ed esempii simili, di uno o di due (anzi di tre se si considera anche una rimalmezzo), si possono vedere in Mahn, *Werke der Troubadours* I, 328, e *Gedichte d. T.* n. 127, e n. 216; e son di canzoni citate da Dante stesso ad altro proposito (*V. El.*, II, 6: *Tan m'abellis;* I, 9: *Sim sentis;* II, 5: *Ara ausirez*). Vedi del resto Bartsch, nel *Jahrb. f. rom. Lit.* I, 176 sgg. Il numero estremo che s' incontri di versi scompagnati è di sette su nove. Dante parla di uno, due e forse più: *et forte plurium.*

parte della Stanza essere ripetute alcune rime della prima. Spessissimo avviene che si ripeta nel primo verso della seconda parte (coda o Versi) la stessa rima dell'ultimo verso della parte prima (piedi o fronte), il che viene ad essere *quaedam ipsius stantiae concatenatio pulcra*. Bellissimo è pure che gli ultimi versi della Stanza rimino tra loro: *pulcerrime se habent ultimorum carminum desinentiae, si cum rithimo in silentium cadant*. Il che starebbe invece male nei piedi [1]). Per questi poi è da osservare che, se nel primo piede due versi rimano tra loro, i due versi corrispondenti nel secondo piede devon pur rimare tra loro, sia con le stesse rime del primo piede, sia con altre rime. Se nel primo piede resta un verso scompagnato, deve trovar la sua rima nel corrispondente verso del secondo piede. Beninteso però che anche in un piede che abbia un numero dispari di versi, poniamo tre, c'è sempre modo di fare che ciascun verso abbia la sua rima entro il piede stesso, dappoichè ci si può rimediare usando la rimalmezzo. Pei Versi valgon le stesse norme, salvochè qualche lieve alterazione dello schema rigoroso delle rime essi la subiscono per quella doppia abitudine che si è detta, di ri-

---

1) [E nei Versi? La bellezza della rima baciata in fin della Stanza è proclamata come una bella conseguenza della gran libertà che si deve lasciare nella *fronte* o nella *coda*, e par quindi riferirsi alla *coda* soltanto. D'altra parte si passa subito a negarla ai soli piedi; e poco dopo, la rima baciata s'accorda pure ai Versi.]

mare il primo verso del primo Verso con l'ultimo verso della fronte o dei piedi, e di rimar tra loro i due ultimi versi della Stanza. Così avviene che due Versi, che dovrebbero essere del tipo *dde: ffe,* si facciano *cde: ffe,* per far rimare il primo verso col verso *c*, finale della prima parte della stanza; ovvero dovendo essere del tipo *cdef: cdef,* si modifichino in *cdef: cdee,* tanto per aver la rima baciata in fine della Stanza.

Bisogna poi badare a non ripeter troppo la stessa rima, salvochè non si faccia a bella posta, per velleità giovanile di far cose nuove [1]; a non far rime equivoche inutilmente (intenderà *costa* verbo con

[1] Dante cita per ciò la sua canzone *Amor, tu vedi;* dove ricorrono in cinque stanze (oltre il commiato), di dodici versi l'una, solamente cinque parole in rima (*donna, tempo, luce, freddo, pietra*) variamente e artificiosamente intrecciate. E dal citare egli una canzone cosiffatta risulta chiaro che per ripetizione della stessa rima non intende già la ripetizione della stessa desinenza (*-ore, -ento* ecc.), ma della stessa parola rimante (*donna, pietra* ecc.). — Codesta canzone il Boehmer la spartisce in fronte e Versi, i quali sono ADD: AEE; pur qualificandola più in là per Sestina doppia. Il Bartsch (p. 315) la dichiara, perchè tale, indivisibile. Ma, soggiunge, è piuttosto una *canso redonda.* — Quanto al leggere *nisi* o *risi* là dove accenna alla sua canzone con cui aveva tentata una novità metrica, son d'accordo col Rajna; sennonchè il *risi* mi sembra ancor più defensibile. Esso significherebbe come un sorriso di modestia del poeta provetto verso sè stesso principiante. Questi s'era figurato di fare una bella cosa, ed ora nel ricordarla ha la finezza di toccarne o come d'un tentativo (*nisi sumus*) o come d'un'illusione (*risi*). Perciò sceglier tra le due lezioni è più difficile.

costa nome ecc.): a non metter da sole le rime aspre, bensì a mescolarle colle dolci.

Passerebbe a parlare del numero di versi e di sillabe che possa avere una Stanza, e quello che ciascuna delle parti in cui la Stanza si suddivide; ma dopo aver dato il curioso precetto estetico, che bisogna tirar in lungo le cose piacevoli e dire in modo spiccio le cose sinistre, l'opera s'interrompe, e la teoria di Dante resta incompleta [1]. Passiamo alla sua pratica.

Un certo numero di canzoni son riferite nella Vita Nuova, altre nel Convivio, altre vengono citate nel trattatello latino. Tutte queste costituiscono un primo corpo di canzoni indiscutibilmente genuine. Ci si uniscono alcune altre, che trovandosi attribuite costantemente in tutti i codici a Dante, e non avendosi nessuna ragione per dirle indegne di lui, possono ben andar insieme alle prime. Daremo ora uno schema della Stanza di ciascheduna delle prime e delle seconde: il quale schema sarà, tenendo di mira tutti i precetti di Dante, composto così. Prima un numero che rappresenta il numero dei versi componenti la prima parte della Stanza, poi il numero dei versi della seconda parte.

---

[1] [Sarebbe ad ogni modo incompleta anche perchè il suo gusto personale gli ha fatto tacere parecchie abitudini di poeti anteriori, o menzionarle in astratto ma proscriverle in effetto con altre norme sue molto restrittive; e perchè badò soprattutto alla fase più recente e più italiana, del tecnicismo poetico.]

Indi, un'altra coppia di numeri: quello delle sillabe di cui consta la prima parte della Stanza, e quello delle sillabe della seconda. Viene infine la formula della Stanza. Si rappresenta con una maiuscola l'endecasillabo, con una minuscola il settenario, con una minuscola greca il quinario [1]), con una minuscoletta (latina) sopra il livello del rigo la rimalmezzo; e si mettono identiche lettere per i versi rimanti: *AA* p. es. son due endecasillabi rimanti insieme, *Aa* un endecasillabo e un settenario.

Ecco la prima Stanza della più celebre canzone:

Donne ch'avete intelletto d'amore,
Io vo' con voi de la mia donna dire;
Non perch'io creda sua laude finire,
4 Ma ragionar per isfogar la mente.
Io dico che pensando il suo valore,
Amor sì dolce mi si fa sentire,
Che s'io allora non perdessi ardire,
8 Farei parlando innamorar la gente.
E io non vo' parlar sì altamente,
Ch'io divenisse per temenza vile;
11 Ma tratterò del suo stato gentile
A respetto di lei leggeramente,
Donne e donzelle amorose, con vui,
14 Chè non è cosa da parlarne altrui.

Lo schema di questa Stanza, che, come si vede, ha due piedi e due Versi, è:

8 + 6 | 88 + 66. *ABBC: ABBC: CDD: CEE.*

---

1) Il Boehmer adopra invece una minuscola sottolineata.

E lo schema della canzone

Così nel mio parlar voglio esser aspro:

8 + 5 | 80 + 51. *ABbC: ABbC; CDdEE.*

E di *Amor, che movi tua virtù da Cielo:*

8 + 7 | 80 + 69. *AbBC: AbBC: CDdEFeF.*

E di *Sì lungamente m'ha tenuto Amore:*

8 + 6 | 88 + 62. *ABBA: ABBA; CDdCEE.*

E di *Poscia ch' Amor del tutto m'ha lasciato:*

12 + 7 | 104 + 65. *A*α^a*BbcD: A*α^a*BbcD; dEeFGgF.*

E di *E' m' incresce di me sì malamente:*

6 + 8 | 58 + 80. *AbC: AbC; CDEdFfEE.*

E di *Amor, dacchè convien pur ch' io mi doglia:*

6 + 9 | 58 + 95. *AbC: AbC; CDdECDDEE.*

E di *Quantunque volte lasso! mi rimembra:*

6 + 7 | 58 + 73. *AbC: AcB; BDEeDFF.*

E di *La dispietata mente, che pur mira:*

6 + 7 | 66 + 73. *ABC: ABC; CDeEDFF.*

E di *Io son venuto al punto della rota:*

6 + 7 | 66 + 73. *ABC: ABC; CDEeDFF.*

E di *Donna pietosa e di novella etate:*

6 + 8 | 66 + 80. *ABC: ABC: CDdEeCDD.*

E di *Gli occhi dolenti per pietà del core:*

6 + 8 | 66 + 84. *ABC: ABC: CDEeDEFF.*

E di *Voi che intendendo il terzo ciel movete:*

6 + 7 | 66 + 77. *ABC: BAC; CDEEDFF.*

E di *Tre donne intorno al cor mi son venute* [1]:

8+10 | 72+98. *AbbC: AbbC: CDdEeFEfGG.*

E di *Le dolci rime d'amor ch'io solia:*

8+12 | 72+120. *AbBc: BaAc: CDEeDdDFfEGG.*

E di *Amor che nella mente mi ragiona:*

8+10 | 88+106. *ABBC: ABBC; CDEeDFDFGG.*

E di *Doglia mi reca nello core ardire:*

10+11 | 94+101. *ABbCd: ACcBd; DeeFfGHhhGG.*

Il Boehmer mette fra le canzoni genuine anche quella trilingue, *Aï fals ris, per que traitz avetz.* Essa è sospetta ad altri appunto perchè trilingue; ma non con piena ragione, poichè non è strano che per una volta tanto l'Alighieri si scapricciasse a fare anche lui il suo brutto *Descort*, come fece qualche Sestina, e fece quella bizzarria della canzone *Amor, tu vedi.* Comunque siasi, lo schema della canzone trilingue è:

6+7 | 66+69. *ABC: BAC; cDEeDFF.*

Del Commiato non è parola nella Volgare Eloquenza. Dall'esame delle canzoni di cui abbiam dato gli schemi, si hanno questi risultati. In tre il Commiato manca. In due è una Stanza come le altre. In sei è tal quale la seconda parte della

[1] [Lascio nell'elenco delle genuine questa canzone, e parrà cosa a tutti naturalissima: ma devo confessare che io ho oramai contro la sua autenticità dubbii assai gravi, che a suo tempo esporrò.]

Stanza, cioè la coda. Per le rimanenti, quel di *Voi che intendendo* è: *GHIHGIIKK*; di *Amor che movi*: *GHHI*: *GHHI*. *KK*; di *La dispietata*: *GHH*; di *Le dolci rime*: *HhI*: *KkI*: di *Gli occhi*: *GHhIIH*; di *Aï fals ris*: *GHhFF*. Nel Commiato le rime son diverse da quelle dell'ultima Stanza, s'intende. E in esso avviene di frequente ciò che nella Stanza s'è detto avvenir di rado: che resti un verso scompagnato, non rimante con alcun altro.

Ora, esaminando dal lato metrico quelle altre canzoni che, attribuite più o meno a Dante, son però dai più recenti editori avute in gran sospetto, dal Giuliani cioè (1863) per argomenti intrinseci e dal Fraticelli (1861) anche per ragioni estrinseche, si trovano in esse canzoni facilmente certe peculiarità metriche contrarie o estranee alla teoria e alla pratica di Dante. Il che serve a rinfiancare i dubbii già per altra via concepiti contro l'autenticità di quelle [1]).

Per esempio, la canzone *Perchè nel tempo rio* comincia con un settenario: ciò che è contro l'espresso precetto, più sopra riferito, di Dante. Inoltre ha nella coda tre coppie di rime baciate, tutte di seguito, come si vede dallo schema

aBbA: *bAaB*: *CcDdeE*:

---

1) Sopra tre canzoni veramente ci sarebbe discordia, perchè ritenute genuine dal Fraticelli e dal Giuliani. Sennonchè su una di esse (*O patria degna di trionfal fama*) il Giuliani, senza saper ancor nulla delle ricerche metriche del Boehmer, aveva già mutato parere nella sua edizione del 1868.

che è contrario alla pratica di Dante, e in fondo anche alla sua teoria; giacchè dove parla della chiusa a rima baciata lo fa in tali termini da parer che proprio la limiti ai soli ultimi versi, come se neppur immaginasse la possibilità di tutta una sequela di simili baci. Si vede pure dallo schema che la canzone ha un numero di settenarii pari a quel degli endecasillabi, cosa anch'essa contraria ai precetti di Dante. Dunque, oltre tutte le altre, anche le ragioni metriche ci menano ad affermare che non è sua.

Nelle tre canzoni: *Morte poich' io*, onde lo schema è

$AB^{b}C: AB^{b}C: CDDE: CDDE, E$ [1],

La bella stella che il tempo misura, di cui lo schema è

ABc: ABc; CDdE: CDdE. E,

Nuova figura, di cui lo schema è

ABCABbC; CDdE: EFfG, G,

avremmo dopo i Versi un verso additizio, rimante con l'ultimo verso dei Versi; mentre di una cosa simile non c'è esempio nelle canzoni genuine e non v'è ombra d'accenno nel trattato. E men che mai v'è accenno o esempio (fuorchè nel Commiato) di

[1] Questa canzone ha anche un'altra cosa, di cui non vi sarebbe alcun altro esempio in Dante, il cominciare tutte le stanze da una identica parola (*Morte*). — Ha torto il Bartsch, op. cit. 344, volendo vedere in questo schema una indivisibile coda, anzichè due Versi con annèssovi un codicillo, secondo parve al Boehmer?

una coppia di versi a rima baciata susseguente ai Versi, come si trova nelle canzoni: *Io sento sì*, di cui lo schema è

AbC: AbC: CDDE: CDDE. FF,

e *Poscia ch' io ho perduto*, di cui lo schema è

ABbC: ABbC: CDdE: CDdE. FF.

Considerando poi con quanta parsimonia e timidezza Dante usi e voglia usata la rimalmezzo, e come egli sia alieno dal lasciar mai alcun verso scompagnato, non rimante con un altro intero verso (fuorchè nel Commiato), dovran parerci tutt' altro che dantesche le canzoni di questa forma:

$ABbA : ABbA : C^cD^dE^eF^fGG$ (*L' uom che conosce*),
$A^aBe^cD : A^aBe^cD : E^eF\d{e}fF : E^eF\d{e}fF$ (*Non spero che*).

Nella canzone *L' alta speranza*, dallo schema *ABBA: CdC: DeD*, abbiamo due peculiarità estranee alla pratica di Dante: la fronte a rime incrociate (ABBA) e il numero totale delle rime, che è quattro, mentre Dante ne ha sempre almeno cinque.

Così la successione di tre coppie di rime, la quale abbiam detto non essere nelle abitudini di Dante, finisce di render sospette le canzoni *I' non posso celar*, dallo schema *ABC: ABC; CDdEeFF*, e *Io miro i crespi*, dal commiato *ABbCeDD*, e *Folli pensieri*, dallo schema *ABbC: ABbC; cDdEẸfFGG*. Nella quale ultima sono anzi quattro le coppie di rime immediatamente succedentisi nella coda, e vi si trova poi anche un'altra ragione per non aseri-

verla a Dante: il constare essa di dieci stanze, mentre Dante non è mai andato al di là delle sette, d'accordo in ciò pienissimamente con la poetica provenzale, che per la canzone prescriveva non si passassero le sette stanze, e ne ammetteva dieci sol per quel componimento che aveva il nome di *Vers* [1].

Una grande monotonia, assai sospetta, abbiamo nella canzone *O patria degna di trionfal fama*, dallo schema *AbC: AbC; CDd, EFf, EGG*. La successione poi di tre settenarii l'un dopo l'altro nella canzone *Oimè lasso*, dallo schema *AbC: AbC; cddEFeF*, mentre Dante non ne mette di seguito mai più di due, finisce di render sospetta essa canzone. L'essere poi il numero dei versi della prima parte della Stanza (piedi) eguale a quel dei versi della seconda parte (coda), l'aversi insomma giusto sei versi prima e sei versi dopo la *volta*, rende assai sospette le due canzoni *Giovene donna* e *L'alta virtù*, entrambe dallo schema *ABc: ABc; CDEeDD* [2]. Del rimanente, la stessa perfetta conformità schematica delle due canzoni ne rende sospetta almeno una, perchè

[1] Nella canzone *Io non pensava*, il Boehmer ci trovava pure qualcosa di non dantesco, ma per una mera svista, come gli feci notare altra volta. Aveva rappresentato con *g* il secondo settenario, sicchè i due settenarii rimanevano scompagnati, non rimanti nessun dei due con qualche altro verso: cosa di certo contraria alle abitudini dantesche. Ma quel secondo settenario dev'essere invece rappresentato con *e*, perchè è in rima col primo settenario, secondo verso della coda. Niente dunque di anomalo.

[2] C'è anche costì il settenario come terzo e ultimo verso del piede, il che non si trova mai in Dante: cfr. Bartsch, 333.

delle canzoni di Dante nessuna è mai identica metricamente ad un'altra: in ogni canzone egli metteva qualcosa di speciale.

Quest'ultima osservazione però viene anche a scemare un po' il valore d'una parte del lavorio che ci s'è fatto intorno. Là dove avemmo una canzone la cui struttura fosse contraria agli espressi precetti di Dante, fu giusto ritenerla per cosa non sua; ma dove trovammo qualche canzone contenente una peculiarità metrica estranea alle altre canzoni ammesse per sicure, e' c'è sempre, parrebbe, la scappatoia, che quel che Dante non mise in venti canzoni potè bene, poichè mutava sempre qualche cosa, metterlo nella ventunesima [1]. Sennonchè, è da ricordare che gli argomenti metrici non sono qui isolati, ma vengono ad accompagnarsi ad argomenti d'altra natura.

E qui avremmo finito. Ma, a mostrare quanto sarebbe interessante il far la storia della struttura della Canzone nelle varie età e presso i varii poeti, chiuderemo col formulare lo schema di qualche canzone del Petrarca e di qualcuna del Leopardi. Veggansi p. es. questi:

AbC: BaC; cDEeDdfGfG (*Italia mia*),
ABC: BAC; CDEEDdFF (*Spirto gentil*),
ABC: BAC; CddCEf^{f}*E* (*Vergine bella*),
abC: abC; cdeeDfF (*Chiare fresche e dolci acque*).

1) [Questi numeri non furon messi a caso, per modo di dire; giacchè proprio a una ventina sommano le canzoni che posson francamente ritenersi autentiche.]

Il Commiato nelle tre prime è tal quale la coda della Stanza: nella quarta è AbB.

Basta dare un'occhiata a questi quattro schemi per accorgersi subito delle differenze da quelli delle canzoni dantesche.

Ma lo stacco enorme, poi, dalla Canzone petrarchesca alla leopardiana, risalta in modo assai perspicuo, se si guardi allo schema di qualche canzone del Recanatese: *ABcdABCeFGeFHGIhkLiL* (1ª strofe della c. *All'Italia*), *AbCDaBDEFgEFHgIHKLiL* (2ª strofe della stessa), ecc.; e se non fosse cosa estranea al nostro proposito potremmo fermarci a notare certe norme costanti o quasi costanti anche in mezzo a tanta libertà: i versi sempre in numero di venti, sempre due versi scompagnati ossia senza rima, un di questi sempre il quartultimo della strofe ecc., la rima che non prende mai più d'una coppia di versi, ecc. ecc. Ma si vegga lo schema dell'*Amore e Morte:*

AabBcdEdffgHdhGDiAkdlkimNn (1ª strofe).
abcCAdCeFGhiKhLmnK (2ª strofe), ecc. ecc.

———⁂———

APPENDICE AL VOLUME

IL CONTRASTO DI CIELO DALCAMO

Quaranta e più anni fa, quella che soleva chiamarsi la *Cantilena di Ciullo d'Alcamo* aveva una particolare importanza negli studii sulle origini della nostra letteratura: non solo per le sue singolarità di sostanza e di forma, che non la faranno mai scadere, ma perchè dalla data che si avesse ad assegnarle pareva dipendere il risolvimento della questione se la poesia, anzi la lingua italiana, fosse nata in Toscana o in Sicilia. La questione era mal posta, confondendovisi grossamente molte cose che vanno ben distinte; ma gli eruditi siciliani, che credevano avere per sè la testimonianza di Dante, come se egli attestasse la priorità della Sicilia proprio in quel senso che la intendevan essi, tiravano a far risalire a un'alta antichità quel componimento, e a gonfiarne in tutti i modi l'autore. E non solo s'inalberavano pei goffi tentativi di qualch'erudito toscano, di riportare a maggior antichità qualche toscana inezia, bensì pure per ogni ragionevole restrizione, o cronologica o di qualsia specie, che altrove si facesse alle loro ipotesi megalomaniache. La recensione critica del testo, poi, e la sua ermeneutica, eran tutt'altro che giunte a maturità. Il buono e dotto Nannucci aveva alla meglio raffazzonato e interpretato la lezione dei codici, badando a non distaccarsene troppo, ma non disponendo, in questo e nelle chiose illustrative, di una

bastevole conoscenza dei dialetti meridionali. Il Galvani aveva fatto proposte critiche ed ermeneutiche spesso sagaci e sapenti, talvolta però o sottili o comunque poco felici. Qualche lume avevan recato il Giudici e il Vigo, esperti com'erano del linguaggio meridionale. Il Grion, nel 1858, aveva arditamente tentato di ricostruire la primitiva forma sicula del poemetto, in ciò e in più chiose interpretative mostrando or acume ed erudizione, or insufficienza di dottrina e di criterio. Sennonchè, nel 1871, fece un salto mortale, e del già per lui Serventese, ribattezzatolo Sermontese, rifoggiò un nuovo testo, con la nuova ubbìa che il poeta avesse, a Cremona, nel 1247, usati e parodiati parecchi dialetti italiani, componendo un lubrico epitalamio per la figlia di Federico II sposa al Del Carretto! Qualche contradizioncella spicciola gli venne dal Rajna e dall'Imbriani. Il *Propugnatore,* diretto con gran zelo e non minore ingenuità dallo Zambrini, era l'arena ove seguivano le più delle grandi battaglie e delle piccole scaramucce *ciulliane.*

A questo punto stavan le cose quando nel 1874 il D'Ancona, nel dar fuori la tanto sospirata copia del manoscritto vaticano 3793, e fra le altre Rime il nostro poemetto, del quale ognuno sospirava pure l'edizione diplomatica, a questa premise un ampio proemio e aggiunse un commento perpetuo. Quel magistrale lavoro fu, se m'è lecito di parlar tedescamente, *epochemachend,* e resta sempre *grundlegend:* chiudeva, fin dove tali chiusure sono possibili, la fase del dilettantesimo, dei vieti pregiudizii, dell'erudizione stantìa o vacillante, delle capestrerie affatto arbitrarie; inaugurava l'età della soda dottrina, dell'argomentazione severa, della ricerca veramente critica e metodica. Primo fra coloro che, nell'insegnamento e con gli scritti, ripigliavano il filo della sana erudizione italiana e v'intrecciavan quello della nuova erudizione straniera, seppe sul vecchio monumento poetico comporre una di quelle monografie, che, delle indagini passate scartando tutto il vano, raccolgono tutto il meglio collocandolo a suo posto in una sintesi nuova e vigorosa, e d'ogni indagine avvenire rimangono l'inevitabile fondamento. Anc'oggi, dopo ben sette lustri, non si può rileggerla senza consentire in gran parte ai

ragionamenti e alle conclusioni, nè senza ammirare dall'un lato la solidità della critica costruttrice, e dall'altro il brio, la disinvoltura faceta, la perfetta aggiustatezza, onde gli svarioni e i sogni e le bizzarrie e i capricci dei predecessori son mandati in fumo. Se qua e là può oggi parere ch'ei vi s'indugi troppo e faccia a quelli soverchio onore, convien riflettere, per non cader in un'illusione ingiusta e sconoscente, che egli fu il chimico o l'astronomo che dovè porre fine all'alchimia o all'astrologia, dissipando una nebbia di follie e raccattando i frantumi di molte mezze verità, per istabilire un tutt'insieme di fatti certi e di giudizii veraci.

Ma in un'illusione, naturalissima, cadde lui. Avendo sbrattato il terreno di tanti ingombri, e posta una base sicura a tante verità generali e parziali, credette di poter concludere: *claudite iam rivos*. Ogni scrittore però impara a sue spese che, più è riuscito a liberare un soggetto dallo stato caotico e a metterlo in chiara luce, e più ha stuzzicato in altri la velleità di sdottorarvi sopra, od anche l'onesta smania d'illuminarne qualche punto rimasto oscuro o in penombra. Così avvenne che, oltre alle indocili repliche di vecchi eruditi, ed oltre alle piccole rifioriture della sua stessa pianta, l'autore vide riaprirsi le cateratte della disputa: specialmente per opera d'un suo discepolo, il Caix, al quale altri suoi discepoli o colleghi replicarono a più riprese. Una certa parte di pubblico ebbe ciò a noia, e susurrava come fosse tempo di finirla. Quando circa un soggetto s'è fatto molto rumore, con libri, opuscoli, articoli, proposte, risposte, controrisposte, polemiche vivaci, v'è subito molta gente che s'infastidisce e si sente sazia; nè vuol rendersi conto se quel ch'era da dire sull'argomento fosse già davvero esaurito, se la discussione, per quanto lunga, abbia però menato a conclusioni nette e incrollabili, e se un nuovo scritto, per quanto non desiderato, contenga o no cose giuste. I disputanti fecero bene a non curare codesta sgarbata impazienza. Conviene batter il ferro mentr'è caldo, e giova che quando una questione è, per dir così, all'ordine del giorno, chiunque creda d'aver una sua buona osservazione da comunicare, o un errore altrui da correggere, si faccia avanti. A

due si riducono alla fin fine i doveri di chi scrive: aver sempre in mira le esigenze ragionevoli del pubblico, disprezzarne le pretensioni stolte. Che se in quelle seconde battaglie e scaramucce vi fu, com'era inevitabile, del troppo e del vano, ne risultò pure l'acquisto o la conferma di molte verità particolari, e l'attenuazione di due concetti un pochino esorbitanti e sistematici del maestro, sulla popolarità e sulla lingua del Contrasto. Senza dire che sul nome del poeta c'era tuttavia da far luce piena; e che il testo della poesia, dal D'Ancona per la prima volta presentato in tal modo da poter finalmente divenire obietto di più concludente studio critico ed ermeneutico, doveva di necessità dar luogo a un tale studio di sua natura indefinito, ed a fruttuosi ritorni sul codice vaticano: nei quali si segnalò il Monaci. Di tutta la nuova letteratura non so se dir ciulliana o celeste, tra il 1874 e l'82, diede un ottimo riassunto il D'Ancona medesimo ristampando la sua poderosa dissertazione negli *Studj sulla letteratura italiana* (Ancona, Morelli, 1884), oltrechè se ne giovò all'occorrenza qua e là o nel proemio o nelle note al testo; come di quella tra il 1882 e il 96 si ha un discreto elenco nella traduzione italiana, di G. Rossi, del lavoro di A. Jeanroy, *La lirica francese in Italia nel periodo delle origini* (Firenze, Sansoni, 1897).

Non intendo di notar le lievi omissioni di codest'elenco nè di continuarlo fino ai giorni nostri, ma passo a spiegare di che si compongan le pagine che qui seguono. Con cinque lavori partecipai anch'io a quelle dispute, o le ho più tardi rinnovate, e sono: – una risposta al Caix nei *Saggi Critici* (Napoli 1878, p. 466-538); – un articolo di rassegna bibliografica di molti autori, ma principalmente rivolto pur esso al Caix, e inserito nel *Giornale Napoletano* del settembre 1879, col titolo *Altro contrasto sul Contrasto di C. d'A.* (p. 59-108); – un articoletto sul verso 23 (*Non mi toccàra* ecc.), nella *Nuova Antologia* del 1° marzo 1882: – una recensione dell'edizioncina diplomatica di G. Salvo Cozzo (Roma 1888), inserita nella *Romania*, XVII, p. 612-8, ove riassunsi pure a larghi tratti il mio ultimo pensiero sulle questioni principali; – *Sui versi 118 e 148* ecc., nel volume in onore di A. Hortis. – Ora la sem-

plice ristampa dei cinque scritti, pur giovevole qual documento dei successivi passi dell'indagine e pur comoda per me, avrebbe di troppo accresciuta la mole del presente volume, e tolto anche lo spazio a qualche mio capitolo inedito sullo stesso argomento. Ho dovuto dunque tenere altra via, facendo un lavoro nuovo, del quale alcuni capitoli sono o lunghi brani dei vecchi articoli, o una contaminazione o rifacimento di parti di più d'uno di essi. Ma persino dove non fo che ristampare, taglio e aggiusto dovunque occorra, or per ragioni critiche, or per una ragione di sentimento.

Il Caix, uomo di grandi virtù, e non intellettuali soltanto, aveva però lo spirito della contradizione, e la tendenza a svilire bruscamente le argomentazioni altrui, per gravi che fossero, o a tenere efficacissime le sue, per quanto lievi. Con me in ispecie, benchè io lo stimassi ed amassi, s'era più che mai spassato, pigliandomi continuamente di mira con ruvide allusioni e con studiate omissioni. Per molti anni feci il sordo, com'è mia inclinazione e norma: anche perchè è una parte svantaggiosa rimbeccare chi ti ha oltraggiato col silenzio o le allusioni, cioè senza parere: e tu ti trovi pronti a tacciarti d'eccesso di difesa molti, che però non si son mai data la briga d'ammonire chi ti veniva stuzzicando! Ma in una così strana pazienza non potevo durar più oltre [1]. E venne il giorno che,

[1] Non so tenermi dal trascrivere una paginetta che diceva appuntino qual fosse la natura del mio rincrescimento, e che scriverei tal quale anche ora *con altro vello:* – « Che l'essermi accorto di tali omissioni sia prova di vanità smodata nessuno vorrà crederlo: sarebbe stato semplicemente cecità il non accorgersene. Certe cose si osservano, per dir così, da sè stesse. Si può non farne caso, ma si osservano. La vanità starebbe nell'attribuir per forza un'intenzione maligna a simili omissioni, anche in quei casi in cui siano o possano essere innocenti. Alle volte il non citare chi ha trattato prima di noi lo stesso soggetto dipende meramente o da pigrizia, o da sbadataggine, o da ignoranza, o da disparità troppo profonda

costrettovi pure dai temi che trattavo, gli risposi proprio per le rime. Non uno dei miei colpi mi sembra neanc' oggi ingiusto; ma, poichè il loro effetto fu salutare nell' animo stesso del Caix, e dopo la riconciliazione ebbi la gioia di potergli dare una solenne prova di stima, e la sua morte precoce fu molto lacrimata da me, mi riesce penoso il riprodurre le mie polemiche, mentre d'altro canto la forma in cui nacquero è così essenziale ad esse da non poterla mutare senza distruggerle. Onde non m'è rimasto altro ripiego che di riprodurle temperandone il più possibile le asprezze, e facendo assegnamento sulla discrezione dei lettori, che di certo non vorranno attribuirmi un ingeneroso ribollimento d' antichi sdegni. L'intelletto e l'animo del Caix s' erano da ultimo sempre più affinati, e avrebbero dato squisiti frutti alla nostra filologia, come ce ne fa fede il cospicuo volume sopra *Le origini della lingua poetica italiana* (Firenze 1880).

---

di metodo e di scuola. Ognun di noi può aver qualche volta commesso di tali mancanze. E se altri le commette per le stesse ragioni verso di noi, il non farne caso è un vero obbligo, obbligo di modestia e insieme di dignità; come l'affliggersene o l'adirarsene sarebbe segno di vanità, d'indiscrezione, di mancanza di spirito, d' animo sospettoso. Ma quando tu vedi che chi ti omette lo fa per proposito deliberato ed a ragion veduta, quando sai che per conformità di studj e di metodi e d'ufficio e per altre ragioni egli non può ignorare le cose tue, e ti accorgi anzi che colui, mentre non ti nomina, ti tiene però ben presente, tanto che o ragiona colle stesse tue formule o ribatte opinioni tue specialissime o vi allude con parole di sprezzo, allora la questione muta. Allora colui non punge solo la tua vanità, se ne hai, ma urta il tuo sentimento di giustizia, ti offende in quello ch' è il più bel vincolo morale degli studj: il riconoscimento reciproco, fra gli studiosi, delle fatiche e dell'opera di ciascuno. E quel che ti pesa in simili casi non è che ti manchi la gloria d'una citazione, ma che ci sia chi senza ragione ti guardi bieco! »

Dal rimpasto del vecchio e del nuovo mi son risultati questi capitoli: – A, *Se vi sia alcuno speciale rapporto fra il Contrasto e le Pastorelle;* – B, *Età, nome e condizione del poeta:* – C, *Per quanto avere ambari, e il Saladino:* – D, *Mia provvisoria edizione critica del Contrasto, con un commento;* – E, *Valore intrinseco del poemetto ed ipotesi sull' autore e sulla qualità della sua lingua.* È inutile dir che tutto ciò non pretende di surrogare il lavoro del D'Ancona, sempre indispensabile per me e per tutti, ma solo di costituirne un' appendice, come per tanti rispetti non ne è che la difesa. Ed è del pari superfluo il soggiungere che quanto ho dianzi toccato degli eruditi siculi riguarda alcuni vecchi, come il Vigo, e il Di Giovanni (più amabile ed elegante quest' ultimo, ma non meno caparbio), e un pochino il Giudici, non già altri più giovani isolani, che, per quel che ora mi ricordo, furono dal più al meno arrendevoli alla critica spregiudicata; e men che mai riguarda i due principali maestri delle cose sicule, Giuseppe Pitrè e Corrado Avolio.

A

SE VI SIA ALCUNO SPECIALE RAPPORTO FRA IL CONTRASTO E LE PASTORELLE *)

Il Caix s' argomentò di poter dimostrare due tesi: che il Contrasto non sia cosa popolare, bensì l' opera d' un poeta d' arte, imitatore di quelle poesie transalpine che si dicono *Pastorelle;* e che non in siciliano, come generalmente si crede, ma in pugliese, sia esso stato

*) Dai *Saggi Critici* del 1878, p. 470-94. — Delle osservazioni al D'Ancona in nota a p. 468-70, questi ha già tenuto conto nella sua ristampa, sicchè alcune le ometto e di altre farò uso via via in più acconcio luogo.

scritto. Lasciando per ora la seconda, diciamo che il Bartoli fece subito un'arguta e sagace confutazione della prima tesi [1], la quale non piacque molto neanche al Paris [2]. Li cito una volta per sempre, e procedo per conto mio ad una confutazione più larga e piena [3].

Pour faire un civet de lièvre il faut avant tout le lièvre, e per far la Pastorella ci vuole anzitutto la pastora: poichè la Pastorella non è che un fortuito incontro campestre d'un cavaliere con una bella pastorella, cui egli richiede, con più o men fortuna, d'amore. Or dov'è la pastora nel Contrasto? Quivi si ha una donna volgare, ma che non pastura agnelli *con sua verghetta*, e neanche maialini: è una donna che se ne sta in *casa* sua. Essa minaccia il seduttore che ci rimetterà la vita, se *Li frati miei ti trovano dentro chissa magione*. Ma egli avea già protestato: *Deo lo volesse, vitama, te fosse morto in casa*. Qui il Caix risponde: « non mancano di ciò esempii anche nelle Pastorelle francesi: in una di queste la fanciulla sta sola nella povera capanna, e si rifiuta d'aprire al cavaliere ». Nella capanna? Dunque siamo in campagna! L'analogia tra una casa e una capanna è molta certamente: l'una e l'altra possono servir di riparo da un acquazzone o dal sole, di ricovero per la notte, e via

---

1) In *Rivista Europea*, a. VII, vol. II, 281-94. Un punto poco felice di questo scritto fu l'accenno, un po' improvvisato, alla possibilità d'una « elaborazione successiva » a cui il Contrasto fosse andato soggetto presso il popolo. Bene lo ribattè il Caix nello stesso periodico.

2) In *Romania*, gennaio 1876, p. 125.

3) Concerne questi lavori del Caix: *C. d'A. e gl'imitatori delle romanze e pastorelle provenzali e francesi*, nella *N. Antologia*, XXX, 477-522; Recensione dell'opera del D'Ancona, nella *Rivista di filologia romanza*, II, 177-91; *Ancora del Contrasto di C. d'A.*, nella *Rivista Europea*, a. VII, vol. II, 547-58.

via. Ma tutto questo è nulla pel caso nostro: trattandosi di risolvere se un personaggio sia di campagna o d'una terra, una capanna non ha niente che fare con una casa, e non è che il correlativo della campagna. E il Caix si doveva aspettare che noi avessimo almeno tanto acume, quanto n'ebbe quell'amico che al bergamasco Giupino che gli diceva: « se indovini cosa ci ho in questa gerla te ne do un grappolo », seppe risponder subito: « ci hai dell'uva! ».

Se si avesse poi la menoma tentazione di sospettare che la *magione* della donna non sia in un paese, c'è subito il verso 112 a scacciarla. *Istrano mi son, carama, entra esta bona jenti*, dice l'amante; e non può voler dir altro se non che si trovi in un paese non suo.

Oltre la pastora, nella Pastorella ci vuole il cavaliere. Or l'amante del Contrasto non ha nessun titolo per esserlo. È stato il Caix a farlo cavaliere; e l'ha fatto, come si fanno talvolta anche i commendatori: *ex nihilo* [1]). Dice il Caix, che il Don Giovanni delle Pastorelle « fa brillare, *come Ciullo*, agli occhi della povera fanciulla dei campi lo splendore dei suoi natali e delle sue ricchezze; si vanta figlio d'un castellano, le promette toglierla all'umile sua condizione, di farla ricca, di far di lei la dama del suo castello ». Come Ciullo! Si accenna di sbieco in un inciso, come fosse una cosa fuor di questione, quello appunto che si dovrebbe provare minutamente. Colui non parla punto nè di castelli nè di grandezze. Gli argomenti con che cerca di sedurre la bella non sono che due, ripetuti sotto molte forme: il

---

1) [Alludevo allo scandalo del ministro dell'interno (1877), che aveva fatto dar la commenda a una settantina di deputati perchè votassero una legge sullo zucchero, ond'essi furono motteggiati come « i commendatori dello zucchero ».]

suo smisurato amore per lei, e l'immancabile fragilità femminile. Tenero, fervido, umile, quante volte usa il primo argomento, facendo dichiarazioni appassionate; rozzo, brutale, spavaldo, quante volte gli pare che la bella cominci a starci e accenni a confermar col fatto la verità del suo secondo argomento: egli non esce mai da quest'altalena, e non promette mai alla donna ricchezze o mutazioni di stato. In un sol luogo, nella strofe della *Difensa*, si potrebbe tutt'al più vedere una certa ostentazion di ricchezza; ma un'ostentazione molto indiretta però, e quindi assai insignificante in una poesia dove tutto si dice e si ripete in modo diretto ed aperto, anche troppo! Dico si potrebbe, perchè, a guardar bene, neanche forse questa magra ostentazione c'è. Cos'è la Defensa? L'aggredito invoca a sua difesa il nome dell'Imperatore, e commina all'aggressore una multa, che questi, dietro regolare giudizio del magistrato, dovrà pagare se persiste nell'aggressione. Comminando dunque una multa di duemila agostari non viene forse a vantarsi di possedere una tal somma, bensì mostra di credere che la posseggano i parenti della bella. Anzi neanche c'è bisogno ch'egli creda che posseggano tutta la somma per l'appunto. Già, al magistrato toccava poi di ridurla, se andava ridotta. Oltrechè, ad ogni modo, l'amante comminava una somma grossa tanto per non sbagliare, ed anche per ispaventar maggiormente la bella. È vero che chi avesse invocata a torto la Defensa era poi costretto a pagar lui, al fisco, la multa ingiustamente comminata altrui. Ma poichè invocava la Defensa, l'amante presumeva d'aver ragione lui, e quindi non stava a fare un serio esame di coscienza, o una seria verifica di cassa, per assicurarsi se avesse egli disponibili duemila agostari da pagar al fisco in caso di condanna. Tutto questo si dovrebbe considerare anche a voler prendere molto sul

serio l'invocazione che l'amante fa della Defensa. Ma è da prender sul serio? La comminatoria ai parenti egli la fa alla presenza della bella, ma in assenza de' parenti. E quando questi sopraggiungendo gli avessero, in casa loro, *senza testimoni*, e per averlo sorpreso in flagrante tentativo di seduzione della loro donna, accarezzate le spalle, avrebb'egli potuto salvarsele invocando il nome dell'Imperatore? A me par evidente che l'uomo, ancor tutto impressionato della recente promulgazione della Defensa, e con piena la testa (non la tasca!) della bella moneta recentemente coniata da Federico, alla minaccia che la donna gli fa, della venuta dei parenti, contrappone una più terribile e solenne minaccia di Defensa e di Agostari, che deve a parer suo sgomentare e vincere la povera donna [1]).

E del resto, fuor di questa minaccia *pecuniaria* per disarmare la donna e tòrle la fede nell'efficacia della protezione dei parenti, l'uomo non parla mai di danaro e di condizione sociale. È piuttosto la donna che tratta lui d'alto in basso, con quell'ostentazione di ricchezza che la persona del popolo non suol già fare coi signori, bensì colle persone del suo stesso ceto. Ella si vanta: *Donna mi son di perperi, d'auro massamotino;* e protesta, come fan tutte le femminelle, che tutte le ricchezze del mondo non la farebbero docile ad un uomo che non le piacesse [2]). Quando egli dice che ella evidentemente

[1]) *Viva lo 'mperadore, grazi' a Deo. Intendi, bella, quel che ti dico eo?* o significa che l'uomo non era ben sicuro che la donna sapesse della Defensa, o significa assai più probabilmente: capisci che io posso rovinarvi? Ad ogni modo non vuol mai dire: capisci che ti posso far ricca?

[2]) Il Caix fa gran caso che queste proteste la donna le faccia dopo che l'uomo ha nominato gli agostari. Ciò vorrebbe

gli è destinata, essa risponde: *Se distinata fosseti, cadera de l'altezze. Chè male messe forano in tere mie bellezze*: e promette che piuttosto si farebbe monaca. Dopo, mitigatasi, dice che lo compiacerà, a patto che la domandi in isposa ai genitori: *Se dare mi ti degnano, menami a lo mosteri*. E quando egli dice che non si moverà di là se non avrà del *frutto lo quale stao nelo tuo jardino*, ella risponde con isprezzo: *Di quel frutto non àbbero conti nè cabalieri. Molto lo disiarono marchesi e iustizieri* [1]. *Avere nonde pòttero, gironde molto feri*: e

---

dire tutt'al più, che la donna non ha capito cosa sia la Defensa: o che la menzione d'una somma di danaro le abbia per associazione d'idee richiamato alla mente la protesta, già preparata, contro le seduzioni del danaro. Eppoi, la donna incomincia veramente dal dire: tu non mi lasci aver bene un momento (*Tu me no' llasci vivere nè sera nè maitino*), e quindi logicamente continua: per chi m'hai presa? sono una donna perbene io, e non ho bisogno di nessuno, e per tutto l'oro del mondo non mi darei a te! — Ma c'è di più. La donna ha già, prima che l'uomo parlasse degli agostari, fatto spontaneamente accenno al danaro: « Lo mar potresti arrompere, avanti, e semenare, *L'abere d'esto secolo tutto quanto assembrare*. Avereme non potteri a esto monno ». Come un altro accenno, affatto spontaneo, ne fa dopo (99-100), dove dice: Se tu cadessi qui moribondo, *Non ti degnàra porgere la mano, Per quanto avere ha 'l Papa e lo Soldano*. Ed è vero che in quel primo (7-9) ella considera l'assembramento di tutto l'oro del mondo come un *miracolo*, insieme con quello di arare il mare, sicchè in fondo è come se dicesse: ti sarebbe più facile di salire alla luna o di fare star tutto il mare in una brocca, che di conquistar me. Ma non è senza significato che i due miracoli a cui le corre il pensiero e la lingua siano entrambi di genere economico, e, se non fossero impossibili, remunerativi.

[1]) Questa conoscenza precisa della qualità e degli ufficii delle persone è una nuova prova che la donna è d'un paese: la

quindi, per mortificarlo di più, dopo questo svantaggioso paragone con gente così altolocata, soggiunge: *Intendi bene ciò che bole dire? Men este di mill'onze lo tuo avire!* Ed egli, il voluto cavaliere, che si sente metter al disotto di tanti personaggi, compresi i *cabalieri;* che si sente dar dello straccione, se il tocco delle *onze* è del tutto ironico, o per lo meno del poco agiato, se quel tocco implica una tal quale valutazione positiva dell' aver suo: che cosa risponde? Pur troppo due dei versi della strofe responsiva non son molto chiari per noi, ma certo, per quel che pure vi s'intravede, non implicano una chiara risposta all'offesa, e tanto meno una risposta risoluta, baldanzosa, altera. È una replica evasiva, che sfugge e scantona sull'affar del patrimonio, e che dà subito nella preghiera e nell'elegia. Già il secondo verso della risposta non è che questo: *Bella, non dispregiaremi s'avanti non m'assài!* Vuol esser prima *assaggiato*, con che non è chiaro se invochi e prometta brutalmente certi suoi pregi *personali*, o se genericamente preghi d'esser messo alla prova, magari anche nel senso economico della parola. Ma, posto pure che quest'ultimissimo senso sia il principale o perfin l'unico, è ad ogni modo un tocco rapido, sfuggente, tutto negativo, ed è provocato da lei: provocato con così grosse parole da non poterle egli lasciar cadere in tutto e per tutto. E resta sempre che quante volte ella fa delle *avances* bussando a denari, lui fa il sordo, cambia discorso, o si limita allo stretto necessario. È vero che, equivalendo le *mill'onze* a quattromila agostari, e avendo lui posta una Defensa di duemila, nasce il sospetto che la donna

---

donna di campagna, la pastorella, appena appena indovinerebbe, dall'abito del tentatore e da altri segni estrinseci, la generica condizione sociale di lui.

abbia entro di sè fatto qualche calcolo sul numero proferito dall'uomo, come se giudicasse da quel numero il valore economico di lui, e poi glielo rinfacciasse quale inferiore a quel degli altri che l'avevano tentata. Forse, ove sapessimo se la multa comminata con la Defensa solesse essere o no in proporzione del patrimonio di chi la invocava, o se il volgo la intendesse o no ingenuamente così, saremmo meglio in grado di risolvere se il poeta abbia davvero attribuito alla donna quel calcolo interiore, cioè se il verso 90 sia o no in sotterranea comunicazione col 22, sia o no un ritorcimento del 22 malignamente ruminato. Ma in ogni caso ciò conta poco per la questione nostra. Quel che conta è che, dato pure che i duemila agostari implicassero una specie di spacconata con cui egli quotasse sè stesso in modo alto, e la donna riuscisse a volgergli la spacconata in un'umiliazione, di certo però egli non le promette nulla. Alle indirette richieste di cospicui donativi, come alla diretta richiesta di matrimonio, sguiscia e sorvola, e la gratuità sembra esser per lui la prima condizione dell'amore. E più che a sedur la donna con le promesse, volentieri si umilia, dice di non aver amici nè parenti che lo aiutino, fa appello alla pietà. Dove sono dunque le ostentazioni di grandezza e le grandiose promesse che il Caix ha creduto di scorgere?! Tutte le arie della donna, poi, non sono sincere, questo s'intende, e ben si vede dalla chiusa; ma essa si vuol vender cara, far la preziosa, e ostenta grandezze, tanto più perchè ha a fronte un uomo suppergiù della sua condizione.

Un'altra prova dell'alto grado dell'amante il Caix l'addita nella menzione che colui fa di numerosi suoi viaggi « senza che la donna, che non perde occasione di umiliarlo, lo smentisca ». Sennonchè, quando l'uomo con tanto fervore le diceva: *Cercat'ajo Calabrïa,*

Toscana e Lombardia, Puglia, Costantinopoli, Genoa, Pisa e Soria, Lamagna e Babilonïa, e tutta Barberia: Donna non ci trovai tanto cortese.... poteva convenire alla donna di smentirlo? Ma se essa stessa lo aveva, con femminile malizia, messo sulla via di farle quello sperticato elogio della sua bellezza! Essa stessa gli avea dato quel consiglio suggestivo: *Cerca la terra, ch'este granne assai, Chiù bella donna di me troverai*. E quando colui, rispondendole: « ho ben cercata tutta la terra, ma una donna più bella di te non l'ho trovata », le diceva giusto quelle parole che essa aveva a bella posta provocate, avrebbe ella dovuto, pel gusto di smentir lui, invalidare le lodi della sua bellezza? Più furba in ciò di molti eruditi, seppe quelle iperboli dell'amante non prenderle alla lettera, e darvi un valore semplicemente passionale. Come pur seppero fare tutte le donne che in tanti canti popolari siciliani, calabresi, basilischi, pugliesi, sabini, marchigiani, veneziani, piemontesi, còrsi, ebbero simili espansioni geografico-erotiche dai loro amatori. Il D'Ancona ha fatto una bella raccolta di tali canti; e il Caix se ne libera affermando seccamente, e senza ombra di prove di nessuna specie, che quei canti sono « imitazioni di questi versi » di Ciullo. Ma come il Contrasto ha potuto avere tanta diffusione e tanto auge, da ripercuotersene l'eco in tutti i volghi d'Italia? E come quei suoi versi sarebbero stati imitati in modi così varii, così originali? Tutti segreti del Caix! E l'averli poi tutti i volghi d'Italia, nelle loro supposte imitazioni di questi versi, intesi sempre come una semplice iperbole, non sarebbe una bella riprova del quanto l'attribuirvi un significato serio sia cosa innaturale? E del resto, tutti coloro che hanno almanaccato su quest'innocente passo, mi pare abbiano dimenticata anche una cosa semplicissima: che il mondo si può girare in tutte le condizioni,

da cavaliere e da fante, da padrone e da servo, per scimpar qualche migliaio e per guadagnar qualche soldo. Anzi, in queste stesse provincie meridionali, anche adesso non c'è chi dell'aver molto girato e veduto si vanti più del povero soldato contadino [1]).

Una cosa essenziale poi per un cavaliere è, o almeno era, il cavallo. Or nel Contrasto non è mai menzionato. Ma il Caix non si sgomenta, e tanto s'ingegna che trova pure il cavallo: sottinteso però. Nel v. 38, secondo la lezione certo più o meno scorretta del codice, la donna dice all'amante: *Er sera ci passasti, corenno alla distesa*, e il Caix soggiunge: se correva, era dunque a cavallo. Il D'Ancona e il Bartoli credono che qui si debba leggere *cantanno* [2]). Al Caix parrà imprudente far assegnamento sur una lezione congetturale, ma anche a noi non può parer prudente il caracollare sur un cavallo sottinteso.

Ma il più curioso è questo, che il voluto cavaliere sarebbe bensì la sera innanzi corso a rotta di collo, in groppa al supposto cavallo, sotto le finestre; ma nella solenne mattina del colloquio e dell'amplesso, cioè nella circostanza appunto in cui il cavaliere delle Pastorelle

---

[1]) [Non si dimentichi che *cercare* qui e nella lingua antica è *visitare, girare*, e non include l'idea di andar in cerca di qualcuno e di qualcosa; benchè all'occorrenza non l'escluda, com'è nel *cerca* della donna. Ma insomma è il paese in sè che si *cerca*.]

[2]) Il Caix, notato sagacemente come la strofe VIII corrisponda verso a verso alla VII, vuole che il *correnno* del terzo verso della VIII risponda al *percazzare* (dar la caccia alla donna) del terzo verso della VII. Ma forse che un mezzo di dar la caccia alla donna non è quello di cantare sotto le sue finestre? Solo il passarle sotto la finestra a gran galoppo è un modo efficacissimo di toccarle il cuore?

suol far la sua brava comparsa a cavallo, egli ci apparisce a piedi, poichè è dentro la casa della bella. Nè c'è nessun appiglio a sottintendere che un cavallo egli abbia prima allogato nella scuderia (!), o attaccato a un palo nel cortile, o legato a una pianta, se ce n'era, fuori alla porta: non sappiamo se per lasciarlo a disposizione di qualche pedone indiscreto, o per far sapere a mezzo mondo che egli era in casa di colei! Eppure un appiglio il Caix finisce a trovarlo. Dice la donna: *Se ci ti trova pàremo cogli altri miei parenti, Guarda non t'arricolgano questi forti correnti;* e il Caix annota: se la bella sente la necessità di dire che i suoi parenti hanno abbastanza buone gambe per raggiungere il seduttore, vuol dir che questi doveva aver seco qualche cosa che lo rendesse difficile a raggiungere, vale a dire un cavallo. Ma il Caix ragiona così perchè ha sempre in mente il cavaliere delle Pastorelle, che è in aperta campagna, e che, appena i pastori gli si scagliano contro per difender la loro donna, « salta a cavallo e sparisce via in men che non si dica ». Egli ha però da pensare che qui siamo dentro una casa. Sorpreso dai parenti, il seduttore, se è pedone, può tanto quanto riuscire a infilar l'uscio e darsela a gambe, per il qual caso è naturale che la donna lo avverta che essi han pur buone gambe da raggiungerlo. Ma se egli ha il cavallo fuori (in camera, a far da terzo incomodo, non credo che nessuno avrà lo stomaco d'immaginarselo), e nel fuggire pretende di ripescare prima il suo cavallo, di slegarlo, di montarci sù e poi pigliare il largo, dà tempo, con tante operazioni, ai parenti della donna, anche se questi invece di forti correnti sien delle tartarughe, di appioppargli tra capo e collo tante legnate, da smorzargli così interamente quell'*arsura* che egli s'era impromesso di estinguere in tutt'altra maniera!

E finalmente, il cavaliere delle Pastorelle non è un amante: l'incontro suo con la pastora è sempre fortuito, e il suo amoretto di venti minuti, fortunato o sfortunato, è sempre un'avventura galante e niente altro. Invece l'amante del Contrasto è un vero amante, per quanto triviale. L'incontro che ha con la donna è cercato, poichè egli le è andato in casa; e l'amorazzo suo, per quanto sensuale, è ad ogni modo una passione. *Or fa un anno, vitama, che entrata mi se' in mente,* egli dice. Replica il Caix che anche in qualche Pastorella, il cavaliere, per far più breccia nel cuor della pastora, simula un'antica passione: *je vos ain et ser et prie, Piece a* (Bartsch, *Pastour.* III, 49). Sennonchè, lasciando stare che l'amante del Contrasto non si ferma a un accenno così vago, ma prosegue con un bell'accento di verità: *Di quanno ti vististi lo majuto, Bella, da quello jorno son feruto* [1]), ed anche dice: *Quando ci passo e veioti, rosa fresca de l'orto;* quel che più importa osservare si è, che la donna stessa riconferma pienamente che egli la perseguita senza posa, poichè non solo dice *Er sera ci passasti* ecc., ma ancora: *Tu me no' llasci vivere nè sera nè maitino.*

In conclusione, quest'uomo non è un ignoto cavaliere, che, incontrandosi a caso per la campagna in una bella pastorella, per vaghezza d'un'avventura galante e per il fascino idillico esercitato sull'animo suo dal paesaggio campestre, la tenti e la seduca: è invece un uomo che nulla dimostra di condizione ben superiore, e che essendo d'un altro paese, ma abitando da più d'un anno nel paese d'una certa bella popolana, incapricciatosi fieramente per lei, dopo averle fatta a lungo la caccia,

---

1) Cfr. *E morirò per tia. Quando ti vesti la verde gonnella,* in Carducci, *Cantilene e Ballate* ecc., Pisa 1871, p. 55.

un bel dì riesce a sorprenderla sola in casa e la seduce [1]).

C'è poi di solito nelle Pastorelle un terzo personaggio, il pastore per lo più nominato Robin, l'amante della bella tentata dal cavaliere. Nel Contrasto questo personaggio non esiste.

Inoltre, le Pastorelle, ricorda lo stesso Caix, sono « la più gran parte miste di dialogo e di narrazione, o almeno precedute da una strofa introduttiva che racconta l'occasione della scena »; e il più comune esordio è « l'altro ieri io cavalcava » ecc. Or nel Contrasto manca ogni parte narrativa, manca la strofe introduttiva, e manca pure l'eterno *l'altrier*. Credo che neanche per celia ci si vorrà qui ricordare l'*er sera ci passasti*. Ognuno intende che altro è che un poeta racconti la scena amorosa successagli tutta *l'altrier,* ed altro è che, mentre questa scena ha luogo, uno degli amanti ricordi un particolare succeduto la sera innanzi.

So bene che cosa il Caix ci risponde. Anche in non

---

1) Non avendo a che altro appigliarsi per provare la superiorità dell'uomo, il Caix s'arrischia a notare come questi dica *plàzati* in forma più nobile (133), mentre la donna dice *chiaci* (80) in forma dialettale. Ma come si può far fondamento sulle grafie dei codici, che di continuo oscillano tra le ortografie latineggianti o letterarie e la pronunzia popolare? Ci vorrebbe almeno un numero stragrande di simili contrapposti per poterne trarre qualche conclusione. Adesso, al magro *plàzati* potuto notare dal Caix io contrappongo il *blestiemato* che è in bocca alla donna (58); e così le partite restano pari. E quanto al *sazo* (136, 146) della donna, per *saccio,* è bene notare il *so,* che la donna stessa ha detto al 127, e più ancora è bene contrapporre il *ciò* dell'uomo nel 71 al *zo* dell'uomo stesso nel 141. Nulla v'è nel Contrasto che accenni a una qualsivoglia differenza idiomatica tra l'uomo e la donna.

poche Pastorelle manca il cavallo, anche in alcune altre manca il personaggio di Robin, anche in alcune altre manca la strofe introduttiva. Sta bene; ma son pur queste specialità, in complesso prevalenti in questo genere, quelle che servono come di connotati a riconoscere il genere. Se dunque in una poesia italiana mancano giusto *tutti* codesti connotati, come si fa ad accorgersi che essa sia un'imitazione del genere straniero? Finchè le coincidenze, che si possan additare tra quella poesia italiana e *alcune* Pastorelle francesi, consistono nel domandar che la bella fa il matrimonio prima di compiacer l'amante, o nell'esortarlo ad andare in cerca d'un'altra donna, o nel minacciargli per liberarsi di lui la venuta dei parenti, non s'è provato nulla; perchè coteste domande e coteste minacce sono naturalissime in ogni dialogo amoroso vero o immaginato, in ogni dialogo che in una poesia o nella vita avvenga tra un uomo che vuole e una donna che ricusa o finge di ricusare. Se anche dunque il poeta italiano avesse realmente imitato le Pastorelle, poichè però nella sua imitazione egli avrebbe purificato il genere straniero da ogni elemento convenzionale e specifico, e ridottolo a quello solo che è della natura umana in generale, egli avrebbe fatto così sparire ogni traccia della sua imitazione, e con ciò solo avrebbe reso impossibile a noi il riconoscerla.

Sennonchè, è egli concepibile, e per quei tempi, un tale imitatore? Il Caix par che per un momento lo concepisca, quando dice che il poeta nostro ben poteva lasciar da parte il cavallo, che in un componimento italiano pareva forse men necessario o men naturale. Or io non so se in Italia i cavalli usassero allora meno che in Francia; so però che l'imitatore italiano ce l'avrebbe certamente messo, nonostante, anzi tanto più, se il cavallo fosse stato un po' fuori delle abitudini nostrane: giacchè

gl' imitatori sono alieni dal tralasciare ciò che *suole* essere nei componimenti del genere che imitano, e si compiacciono poi tanto più di quello che, essendo più anomalo per il proprio pubblico, darà a questo più nell' occhio. E sembra che da questo parere non sia punto remoto lo stesso Caix, il quale scrive che « i nostri mancano di brevità, perchè lavorano di memoria, compongono e mettono insieme diverse invenzioni sparse in più modelli francesi.... Nei bozzetti francesi occorre uno o due al più degli episodii comuni rapidamente toccati. I nostri vogliono fare un quadro grande e vi cacciano più roba che possono.... Questo eclettismo poetico raggiunge il suo massimo grado in Ciullo, il quale *raccoglie e intreccia* parecchi dei più notevoli episodii delle pastorelle francesi ». Oh sì! *raccoglie e intreccia*, perchè la donna ora si dà una grand' aria ed ora scende alle maggiori volgarità; perchè ora nega risolutamente ed ora sfacciatamente acconsente: perchè insomma essa fa quell' altalena che ogni donna di quella specie farebbe in quella situazione! Ma smette poi interamente di *raccogliere e intrecciare*, quando potrebbe tirare in iscena il solito Robin, il solito cavallo, il solito *l'altrier*, il solito paesaggio idillico, i soliti agnelli, e via e via e via!

Possiamo dunque dire interamente fallito il tentativo del Caix, di riconnettere il Contrasto colle Pastorelle [1]).

---

[1]) Il Caix s' è così internato in questo tentativo, che via via gli è venuta sempre crescendo la forza dell' immaginazione e il coraggio delle proposte. Nell' ultimo suo articolo egli tesse un po' di storia del re Giovanni di Brenna, suocero di Federico II, e conchiude: « Di questo gran Principe che fu anche cultore della poesia abbiamo una pastorella francese ed una canzone italiana.... E certo dovè egli.... mantenere e proteggere poeti e giullari, ed all' influenza sua e della sua famiglia

Restano però nei suoi studii molte osservazioni ingegnose, e molte giuste considerazioni generali [1]). E resta

e forse all'opera di uno dei poeti da lui prima protetti parmi si debba attribuire il Contrasto di C. d'A.... E ben poteva un poeta che avesse per alcuni anni seguito nelle sue tante vicende quel Principe, scrivere poi tornato in Italia: *Cercat' aio Calabria* ecc. ecc. ». Qui il Caix tira un po' al Grion. Nè so che argomenti opporre ad una congettura che non s'appoggia su nessun argomento. Solo, rileggendo la canzone di Re Giovanni, scipita, compassata e gelida, come quasi tutte le altre di quei principi o cortigiani (nel codice vaticano 3793 ha il num. XXIV e comincia: « Donna, audite como Mi tegno vostro omo E non d'altro segnore. La mia vita fina Voi l'avete in dottrina Ed in vostro tenore. Oi chiarita spera, La vostra dolze ciera De l'altre è genzore »), in verità non ho potuto fare a meno di trovare strano, che dall'esser questo re autore di poesie noiose e auliche si debba dedurre che sia stato suo protetto l'autore di una poesia allegra e bonaria. Abbiam dunque da crearci per forza un re che rispetto alla bellezza e gaiezza poetica stesse come Marin Faliero rispetto alla bellezza muliebre?

[1]) Mi pare assai degno di nota quanto egli dice del voluto ciclo poetico popolare italiano, anteriore all'influenza francese e provenzale. Ed anche quanto al Contrasto, il Caix ha il merito d'avere accennato alla necessità di studiarlo in rapporto a tutta la poesia dialogica neolatina. Io mi son ristretto a mostrare che sien mere illusioni le coincidenze ch'egli ha creduto di scorgere fra il Contrasto e la Pastorella propriamente detta: ma non intendo di negare che il Contrasto possa avere una connessione storica diretta o indiretta con la poesia dialogica amorosa franco-provenzale: della quale la Pastorella stessa può essere, come crede infatti un mio dotto amico, una specialissima determinazione e trasformazione ulteriore. [Da queste mie parole del 1878 vegga il Jeanroy come già avessi l'animo aperto a qualunque speculazione in cotal senso. Ma all'insigne collega dovrò tornare più in là.]

soprattutto questo, che egli è andato ben ben frugando tutto ciò che di non popolare e di letterario, anche nelle immagini, nelle frasi e nelle parole, vi sia nel Contrasto. Il che ci deve indurre a fare alla popolarità di esso restrizioni più esplicite e più gravi che non si sien fatte in passato.

Vi si ha dunque un certo numero d'immagini e di frasi e di parole proprie del frasario erotico cortigiano: *Madonna, Sire, donna cortese, donna cortese e fina, sovrana, di bon core e fino, solaccio* e *diporto, le altezze, merzè*, e forse *tuttore* (per *sempre*), forse *talento* e *attalenti*: e *incenno* e *a voi m'arrenno* messi in corrispondenza e in rima. Vi sarebbero anche: *rosa fresca aulentissima, rosa fresca de l'orto, rosa invidiata, notte e dia, dì e notte, sera e matino*, e il paragone tra l'amante preso alla bellezza ed il *pesce preso all'amo*, e l'alternare fra il *tu* e il *voi*: e anche di queste crede fermamente il Caix che siano tolte dal gergo cortigiano. Gli si risponde, non senza ragione, che son maniere, codeste ultime, così spontanee e naturali, e ricorrenti così comunemente nei canti popolari, da non esser giustificata l'asserzione che il poeta le avesse a imparare dal frasario cortigiano o straniero. Ma egli replica, e non a torto, che il concordar del poeta, nel frequente uso di codeste maniere, coi rimatori letterati del suo tempo, non può essere del tutto casuale.

Sennonchè, cosa provano queste poche maniere desunte dalla lingua della poesia cortigiana, galleggianti qua e là sulla superficie d'una poesia che nella sostanza e nella forma è del resto schiettamente popolana? È stato osservato come negli stessi canti popolari veri e proprii il dialetto non sia sempre sempre grezzo, ma qua e là un po' ripulito da un certo che di letterario. Quegl'individui del popolo che li compongono, e da cui tosto il

popolo intero se li appropria, appunto perchè son dotati d'una certa rudimentale facoltà artistica, son anche forniti d'una certa istintiva disposizione alla coltura, e perciò si trovano d'aver pure assorbito alcun che della lingua della coltura. Giacchè in fin de' conti non si ha a dimenticare, che la plebe e la classe colta non vivono sequestrate l'una dall'altra. Gli scambii ed i rapporti reciproci sono molti, e la plebe è sempre imbevuta superficialmente di qualcosa che non è propriamente suo; e della plebe quelli soprattutto, giusta s'è accennato, che sono come la sua aristocrazia intellettuale. E se questo deve dirsi per la poesia prettamente popolare, tanto più si deve dire per quella poesia che è bensì popolare per la materia, per le tendenze, per la maniera, ma che pure è l'opera consapevole d'un individuo, ossia d'un vero poeta. Il quale, pur poetando in quella maniera popolare, a cui o la sua nascita, o le inclinazioni democratiche che possono trovarsi anche in uomini ben nati, lo fanno propenso, non deve per questo essere ignaro delle opere e della lingua dell'alta coltura. Ed il Contrasto, come con un po' di risentimento protesta il Bartoli, nessuno s'è mai sognato di definirlo per un canto popolare vero e proprio. Quello stesso seguitare ad unirvi il nome tradizionale, ancora incerto, di Ciullo d'Alcamo, ci pare anzi che dimostri quanto siamo stati sempre alieni dal negargli la qualità di opera individuale e di lavoro d'arte. Sol nella natura dell'arte onde fu composto, e nella tempra dell'individuo che lo compose, s'è fatta consistere la sua popolarità. I carmi del *sacro giullare* da Todi non sono, a lor modo, popolari? E chi dimentica per questo che Iacopone era un dottor di leggi? Non son cosa popolare i poemetti di fra Giacomino da Verona, che pur era un ecclesiastico, e aveva studiato se non altro l'Apocalisse? Non son popolari in certo senso

anche i poemetti di fra Bonvesin, del quale pure possediamo opere latine?

E cotesti prodotti poetici dell'Umbria e dell'Alta Italia ci sono anche fatti venire in mente dal Contrasto, per quella gaiezza, per quella vivacità grossolana ma saporita, che questo ha comune con essi. Il certo è che chi percorre il nostro canzoniere del primo secolo, tirando più d'uno sbadiglio, quando viene al Contrasto si sente subito rianimato e rallegrato, come chi, essendo da un pezzo in colloquio con persone compassate, fredde, stecchite, senta a un tratto annunziare l'arrivo d'una persona disinvolta, semplice e faceta. Ben dice il Monaci: « Alla cantilena di Ciullo.... converrà sempre riconoscere certe qualità che, punto comuni alle altre poesie di stile cortigianesco che la circondano, fanno questa vigorosamente risaltare su quel fondo monotono agli occhi di quanti vogliano considerarla con calma e senza preoccupazioni. Tantochè, se pur non si voglia dirla popolare, bisognerà almeno confessare essere dessa un monumento *sui generis*, che non potrà mai venire classificato fra le tante poesie che compongono i canzonieri della scuola di corte »[1]. Or questa grande superiorità, in quanto a ricchezza di vena e ad efficacia estetica, sulle altre poesie, anche su quelle che sono un po' più vivaci perchè in esse smettendo alquanto la solita rigidezza quei poeti cortigiani cercarono avvicinarsi al fare popolano, non si può spiegarla che in due modi. O supponendo che l'autore avesse tanta più originalità e robustezza d'ingegno dei suoi colleghi della corte sveva, da non lasciarsi

[1]) *Rivista di fil. rom.*, II, 238. Il Monaci ha poi anche il merito di aver compiuto ed accertato quanto di meglio s'era detto fin qui sul metro: II, 113-6.

come gli altri viziare dall'ambiente falso di questa: — e allora si domanda come mai d'un tal uomo non restino altre poesie e di più alto argomento, non restino precise notizie, non resti neanche un sicuro nome, e come mai Dante l'abbia potuto mettere per contrapposto ai veri e dotti poeti della corte sicula! — O supponendo quel che il Caix nega, cioè che l'autore vivesse fuor dell'ambiente cortigiano, cosicchè potesse serbare quella festività che agli altri era ammorzata dal convenzionalismo che li opprimeva.

Ma il Caix, contro al parere universale, non trova poi tanta ricchezza di vena in lui. Vi nota certe ripetizioni, certi ricorsi di concetti analoghi, e conclude che dunque quell'apparente maggior abbondanza non proviene che dalla « incurabile verbosità dei Meridionali ». Così dice, con una crudezza che per fortuna non è di tutti i Settentrionali. Ma, lasciando stare che in una situazione come quella supposta dal Contrasto certi ricorsi di minacce, di adulazioni, di ripulse, di preghiere, sono ben naturali e ben a proposito: noi ci limitiamo a domandare al Caix, come mai un'altrettanta verbosità non si trovi negli altri poeti meridionali della corte sveva, come mai tutte le poesie di costoro abbiano sempre un non so che di arido, di scarno, di stentato. Se solo lui potè coi suoi centosessanta lunghi e sonanti versi dare sfogo alla natìa verbosità meridionale, deve ciò almeno voler dire che egli solo non la ebbe raffrenata e strozzata dal convenzionalismo cortigiano.

Vi sono nel Contrasto anche alcuni rudi francesismi o provenzalismi: *attalenti*, *ammonesta*, *percazza*, *queri*, *col riso cleri*, *mostero* e *mosteri*, *confleri*, *volonteri*, *pantasa*, *disdutto*, *sanza faglia*, *baglia*, *minespreso*, *purpenzannome*. Anche di parole come *canzoneri*, *distinato*, *pregheri*, *malvasa*, io sospetto che abbiano risentita

l'influenza straniera [1]). Ma, dopo ciò che abbiam detto, questi gallicismi non ci possono fare specie. Erano nella lingua della coltura, della quale abbiamo riconosciuto che il poeta non doveva esser ignaro. Ma il Caix non si contenta, e vuol che sapesse il francese. E l'abbia pur saputo! Che importa? Nel Mezzodì, già stanza dei Normanni, e mentre la corte di Federico vivea in mezzo alla coltura franco-provenzale, doveva essere una cosa tanto superlativa saper il francese?

Dice il Flechia che l'elemento francese abbonda nel siciliano e nel napoletano *più che altri non crede, e principalmente nel primo*: e promette un apposito lavoro su questo soggetto. E chi sa quanti fatti deve aver raccolti quel tanto cauto quanto originale indagatore, poichè fa una tale affermazione e una tal promessa [2]). Ed è naturale. Il fiero popolo del Vespro potè bene spegnere ogni persona di Francia che gli stesse sul collo, ma non potè smettere ogni parola francese che la dominazione normanna, e anche l'angioina, avesse immessa nella sua loquela. E se il francese potè scendere qua e là perfino nei più bassi strati idiomatici dell'Isola, non c'è ragione

---

1) [Nè basta. Oltre *mon peri*, c'è *traìto* e *traìta*, *pàremo* e *mare*, *maitino*; e *pulzelle*, *assembrare*, *addimina*, *dispresgiaremi*, *magione*, le voci dei verbi *trabagliarsi* (6. 66) e *disiare* (2. 85, 87), *arma*, *aitare*, *carelli* (10, 11), *sabore*, *'mperadore*, *podesta*, *paladino*. Sopra alcune di tali forme v'è da esitare per varii rispetti, e per poche da ammetter possan essere del copista.]

2) *Arch. Glott.*, II, 33 n, e cfr. 322 n: IV, 403. Scorrendo un testo trecentistico popolare siciliano, pubblicato dall'Avolio (*Canti pop. di Noto*, 355-78), trovo subito *murrusu* (moccicoso), *pitterra* (*parterre*), *'ntamata* (stupida, *entamee*). [Il lavoro del Flechia non s'ebbe, ma venne il bel capitolo (49-66) del bel libro di Avolio, *Introduz. a. s. d. dial. sic.*, Noto 1882, ove c'è qualcosa da cancellare ma molto resta.]

perchè non potesse esser tanto quanto conosciuto da un poeta: nè è strano che, sapendone, ei ne facesse talvolta uso, spesso pel bisogno della rima. Suppergiù il medesimo si può dire di tutto il Mezzogiorno e d'ogni suo rimatore.

Quanto poi alla *Defensa*, il citarla che fa il poeta in forma latina non proverebbe nulla circa la coltura di lui: ammenochè non sia prova di sapere latino nelle donne il parlar che fanno del *Tantum ergo* e del *Sanctus*. Avrà egli saputo il latino, ma non è quella una prova.

Tiene poi il Caix per troppo ricercata e punto popolare l'immagine della nave, alla strofe XIX. Anche, domanderei, per una popolazione insulare o marittima? La minaccia che la donna fa di buttarsi in mare (120-23) dimostra che si è in città marittima!

B

ETÀ, NOME E CONDIZIONE DEL POETA [1])

Nei due primi lavori del Vigo ci fu qua e là del buono, ma quest'*Appendice* non è che una fumosa eruzione di orgoglio personale e regionale. I vecchi errori

---

[1]) Dal *Giorn. Nap.* ecc., p. 59-92. Gli scritti tenuti presenti erano: *Appendice alla disamina e al commento della Tenzone di C. d'A.*, di L. Vigo; Alcamo 1879. — *Chi fosse il preteso C. d'A.*, di N. Caix; nella *Rivista Europea* del 16 marzo 1879. — Cenno bibliografico sullo scritto del Caix, di F. Scaduto: nella *Rivista Palermitana* del 16 aprile 1879. — *Ancora sull'ipotesi del prof. Caix*, di P. Cavazza, nella stessa Rivista del 1° maggio 1879. — *Cielo dal Camo, a proposito d'una recente*

vi son rimessi in campo tali e quali, senza neppur qualche piccola correzione o riserva. Le recenti opinioni altrui, le *disopinioni*, come le chiama, insomma le eresie, le enumera a casaccio, a frammenti, a tronconi, e le confuta quando sì quando no. Gli eresiarchi, Bartoli, Caix, Ancona (sic), De Sanctis, li cita con tal garbo che par se li voglia mangiare. Dalle 54 pagine se ne metterebbero insieme appena due spigolando le poche osservazioncelle degne d'esame: e degne quasi tutte d'esser rigettate. Qualcuna comincia passabilmente, ma finisce nel fantastico e nel puerile [1]. Tiene per fermo

---

pubblicazione, Osservazioni d'un dilettante (A. BORGOGNONI): Firenze, Barbèra, 1879. — *Die Sicilianische Dichterschule des dreizehnten Jahrhunderts*, di A. GASPARY; Berlino 1878; p. 123-6. — *Storia della letteratura italiana* di A. BARTOLI: Firenze 1879; vol. II, cap. VI, e principalmente p. 124-39 e 143-53. — *La Vita Nuova e la Fiammetta* di R. RENIER; Torino 1879; p. 33-49. — *Filologia e letteratura siciliana, Nuovi Studi* di V. DI GIOVANNI; Palermo 1879, p. 341-92.

[1] Ricordato l'*Or fa un anno, vitama, che entrata mi sei in mente*, continua: « In quell'anno vi fu ricambio di doni: *Molti son li garofani, che a casata mandai* [in vero il codice ha: *ma non che salmandai*]. E primo si ponga mente che il poeta avverte questi doni essere stati nè uno, nè due, nè pochi; ma molti bensì. Pertanto vi erano le persone intermedie che li portavano e ricevevano, ed essa li gradiva: senza del che non sarebbero stati continuati [ma è la prima volta che si ripetono doni che ripetutamente vengono respinti? e ad ogni modo dov'è il *ricambio* affermato dal Vigo?]. Non tutti potevano esser fiori [e perchè no?], e molto meno garofani per un anno intero [ma dov'è che l'amante dice d'aver mandati garofani durante *tutto* l'anno, distribuendone la spedizione equamente tra i dodici mesi?]. Questo vocabolo è scelto ad arte, perchè polisenso, esprimendo qualsiasi regalo [?!], specificatamente la viola così detta per il suo odore aromatico,

che dove il codice ha *lontainto* (114) debba correggersi *lo maiuto*, e sta benissimo; ma dall'avere in un codice palermitano del 1300, contenente una *Gabella della tintoria*, trovato gabellato il maiuto con un prezzo più alto d'ogni altro colore (un tarì), ne deduce che l'esser la bella vestita di maiuto implichi l'alta condizione sociale di lei. Sennonchè, dato pure che il maiuto abbia il massimo prezzo nella detta Gabella (dico così perchè poter vedere noi stessi anche i prezzi degli altri colori non sarebbe male), è lecito dubitare se una tariffa singola, e del 1300, sia da prendersi come una tariffa generale, e valevole per secoli, in modo da potersi riferire comodamente a sei o sette decennii prima; oppure a undici decennii prima, stando al Vigo che ricaccia il poeta fino al s. XII. Oltre a ciò, il Vigo non avrebbe dovuto passar sotto silenzio il fatto trovato dal De Blasiis e riportato dal D'Ancona, che Federico ordinò che di maiuto si facesse la giubba alle sue ancelle di Lucera. Da che si deve evidentemente argomentare che il vestito di maiuto fosse propriamente un vestito di lusso relativo alla condizione servile. Difatti anche per la bella del poeta esso è senza dubbio il vestito solenne del dì di festa, poichè l'amante ricorda come un avvenimento l'averla vista con quel vestito. Ed infine, ha un bel dire il Vigo che il maiuto « era più fulgido ed *estimato*

come pure quei ricchi manicaretti, i quali in quei tempi erano tanto ricercati, e di poi furono resi famosi dal gastronomo Nicolò.... e da Dante.... ». Curiosa! Se un amante dice d'aver dato garofani alla bella, deve con ciò intendere che le abbia regalato anche una qualche pietanza al senso di garofano? C'è il garofano fiore e il garofano spezie, che son due cose diverse, e si potrà discutere se il poeta intendesse l'una o l'altra, ma non si può asseverare che le confondesse e impasticciasse insieme.

della porpora, dello scarlatto, dello sciamito »; il fatto è che la donna dice tutto il contrario: Sì eh? ingannatore, Giuda che sei! *come se* il maiuto *fosse porpore, iscarlato o sciamito!* Quale dunque che fosse la tariffa della Gabella, la tariffa di *Madonna* sta contro al Vigo.

La *Defensa*, istituita da Federico il 1231, prova che il Contrasto, dov'è invocata, fu composto non prima di codest'anno. Ma il Vigo, cui preme di riportarlo a più antica età, si ostina a spostar la questione, ripetendoci con gran prolissità l'avvertimento che istituzioni non molto dissimili si trovano fin da età antichissima nelle consuetudini germaniche. Cerca anzi di dar a intendere che nelle Costituzioni stesse di Federico vi sia chiaramente « consacrato » essere la Defensa « una consuetudine de' predecessori di Federico II, che egli mantiene in osservanza nel reame siciliano »; e a provare ciò ne trascrive un passo. Il quale però, anche preso così isolatamente come il Vigo lo presenta, non mostra nient'affatto quel ch'egli vorrebbe. Federico dice chiaro nel principio del Titolo XVI (che il Vigo si guarda bene di riferire), che istituisce una legge nuova: « presentis legis auctoritate cuilibet licentiam impartimur [*impartimur*, si badi; non *servamus*] ut adversus aggressorem suum per invocationem nostri nominis se defendat », e difenda, continua a spiegare, non solo la propria persona, ma anche la propria roba, ed anche la persona e la roba dei proprii parenti e persone di casa. Poscia dichiara che la Defensa la può invocare anche il vassallo contro il signore; ma che però « *si occasione adjutoriorum* [1]) in oraculis *nostris* et predecessorum no-

[1]) *Adjutoria* eran le prestazioni che il vassallo era tenuto a fare al signore in certe date occasioni, p. es. quando il signore maritasse una figlia.

strorum costitutionibus *comprehensis*, aut antiquis consuetudinibus, vel ex aliis causis ex quibus vassalli dominis suis aliquid dare vel facere tenentur de jure [vel de consuetudinibus], *supra dictis defense dominis imponantur*, licebit eis [dominis] pro jure uti nihilominus post defensam ». Cioè dire: « Se quando il vassallo ha da dare una prestazione al signore, sia per effetto d'un giudicato nostro o dei nostri predecessori, sia in forza d'antica consuetudine, sia per qualunque altra causa; se, dico, per non dare o fare le dette prestazioni, il vassallo impone sopra di esse la Defensa al suo signore, il signore non per questo perderà il suo diritto alle prestazioni, diritto che potrà sperimentare dopo esaurita la procedura della Defensa ». Come si vede benissimo, quando Federico parla qui di antiche consuetudini o di giudicati dei suoi predecessori, riferisce tutto ciò semplicemente agli *adjutoria*, e non vuol far altro se non definire se la *nuova* legge della Defensa sia applicabile ai *vecchi* doveri di prestazione. Il Vigo ha tirato questo colpo: che il lettore, guardando il passo un po' alla stordita, e così isolato dal resto, caschi nell'equivoco di riferire l'*antiquis consuetudinibus* alla Defensa [1]).

[1]) Un altro equivoco simile, ma senza conseguenze, è a p. 44. Quivi è riferita parte del proemio del Codice Melfense, dove Federico dice di stabilire certe « sanctiones, quas, *cassatis.... legibus et consuetudinibus his nostris constitutionibus adversantibus, quasi jam antiquatis*, inviolabiliter ab omnibus in futurum precipimus observari ». Cioè dire: « abrogate, per essere ormai *antiquate*, tutte le leggi o consuetudini anteriori contrarie al presente codice », come direbbe suppergiù un legislatore moderno; « ordiniamo che tutti in avvenire osservino immancabilmente questo codice ». E continua: « in quas [sanctiones = nel qual presente codice] *precedentes omnes regum Sicilie sanctiones* [quelle, s'intende, non contrarie al presente

Ma egli s'accorse che, anche si fosse lasciato confondere a codesto modo, il lettore avrebbe sempre pensato: — fosse pure poggiata su antiche consuetudini la Defensa, la formula però e il nome tecnico sarebbero a ogni modo cosa di Federico —; perciò passa a dimostrare che anche il nome *defensa* è antichissimo (p. 50). È sposta, al solito, la questione. Poichè, non sapendo dimostrare che questa specialissima applicazione giuridica del vocabolo *defensa* sia anteriore a Federico, ci regala la inutile dimostrazione (e che bella dimostrazione!) che la parola *difesa* in genere è antica. E « a riprova dell'antichità e diffusione del vocabolo, si mediti », egli dice, « come da questo sostantivo ne sono derivati il verbo, gli attributi, i verbali.... », e qui sciorina « *defensio, defensor, defensatrix, defensaculum, defensibilis* ecc. ». Cose ovvie per un verso, spropositate per un altro, e ad ogni modo non conducenti allo scopo suo. Sull'antichità della parola *defensa* il Vigo provocò una lettera del Boehmer, e la pubblica qui come un'autorevole testimonianza in favor suo. Ma suppergiù la lettera gli sta contro: tanto che sul più bello, quando comincia

---

codice] *et nostras* jussimus esse transfusas » affinchè tutte quelle altre *sanctiones* anteriori « que in presenti costitutionum nostrarum corpore minime continentur » non sieno più invocate e tenute valide. Qui è chiarissimo che Federico tra le sanzioni anteriori al Codice Melfense, sue o non sue, distingue quelle che lascia valide e *trasfonde* perciò nel detto codice, e quelle che, escluse da questo perchè antiquate, s'intendono abrogate, *cassate*. Ecco invece come il Vigo illustra il concetto dell'Imperatore: « Cosa sono dunque le Sicule Costituzioni compilate da Pietro delle Vigne? Le tradizionali, e non iscritte o non sanzionate dal Parlamento, *antiquate* consuetudini raccolte in un unico volume.... ». È difficile immaginare un peggiore travisamento!

a stringergli i panni addosso, egli ne tronca la pubblicazione con un brusco *etc.* Dice la lettera: « Ho fatto ricerche sulla parola *defensa,* ma invece di trovarne esempi anteriori al 1104, mi pare di aver trovato che l'esempio che Ella dice essere di quest'anno sia piuttosto del 1224 [prima vittoria per il Vigo!].... E basta a provare che la parola *defensa* esisteva prima del 1231. Ma neppure bisogna tal prova, perchè evidentemente nella Costituzione imperiale la parola si usa come parola conosciuta: e ognuno che ha studiato la storia delle lingue neolatine concederà che può essere antichissima. Ciò che importa è di provare che l'uso che si fa della parola *defensa* nel Contrasto di Ciullo possa essere ben inteso senza ricorrere alla legge di Federico II etc. » (p. 54). Or il Boehmer continua dandogli ragione o torto? Il Vigo stesso non par contento delle asserzioni di lui, perchè v'aggiunge poi un'altra ipotesi, assurda quanto mai, ma che muta notevolmente, bench'ei non se n'avveda, il suo stesso pensiero. Dice: « La legge consuetudinaria vi era, lo proclamano le stesse sicule Costituzioni [s'è visto!], col volgere de' secoli assodossi, diffuse, chiarì; i vocaboli offesa e difesa furono comuni, vieti, legali, popolari: e Pietro delle Vigne.... o li tolse da qualche pergamena normanna, o dalla consuetudine, *o dal Dialogo di Ciullo, divenuto oramai illustre e famoso,* e quindi li trasfuse nel Codice Melfense ». O fortuna ben nuova per un poeta, che ebbe le sue frasi convertite in belli articoli di legge! Quanto poi agli Agostari, il Vigo non fa che ripetere le sue vecchie obiezioni, già confutate dal D'Ancona [1]).

1) [L'assegnazione, da quest'ultimo fermamente stabilita pel nostro poemetto, a non prima delle Costituzioni di Melfi (1231) e a non dopo la morte di Federico (1250), è rimasta

E tutti codesti errori son accampati per riuscire alla dimostrazione di due cose: la grande antichità del Contrasto, e l'alta condizione sociale dei due personaggi di esso. Le due cose premono molto, per orgoglio regio-

incrollabile pur dopo gli studii del Siciliano Villanueva, del Garufi, dello Schupfer e del Tamassia, intorno alla Defensa. Fo capo per essi, anche per tutte le indicazioni bibliografiche, alle due Note che il Tamassia diede all' Istituto Veneto il 1901. Il più che da tali studii possa risultare è che la Defensa fridericiana non spuntò come un fungo, ma ebbe sue radici nel diritto pubblico d'allora. Lasciamo stare se un seme non ve ne fosse già nell'età romana imperiale, giusta l'arguto sospetto dello Schupfer, che a me non sembra totalmente dissipato per le critiche voltegli; ma certo è ormai chiaro che e il vocabolo in senso tecnico, e all'ingrosso la cosa stessa, esistevan prima del 1231. Il vocabolo si ha in un documento meridionale del 1159; ed in uno messinese, del 1227-8, si tocca di una *defensa imposita ex parte imperatoris et archiepiscopi.* Tutti e due i documenti mostrano che il patrocinio poteva chiedersi anche ad altri gran personaggi. Infatti, se c'era la *regia tuitio*, circa la quale i re Normanni non fecero che ripetere vecchie formole, c'eran le Defense private dei feudatarii e di altri. E la riforma di Federico consistette principalmente nel voler surrogare del tutto la protezione regia alle Defense private, affermando poderosamente che i sudditi devono attendersi la protezione solo nel nome e pel nome del sovrano. Tutto ciò è molto interessante di per sè; ma non toglie che la Defensa qual è nel Codice di Melfi importa qualcosa di nuovo o di energicamente rinnovato, così da dover aver fatto impressione sui contemporanei e da essersi quella impressione rispecchiata vivamente in questa poesia. Sul quale ultimo punto, me lo perdoni il dotto e caro amico, il pensiero del Tamassia è troppo ondeggiante, e or timido or quasi temerario. Ragiona come se il testo dicesse *Vive lo 'mperadore*, mentre la lezione autentica è *viva*, e il *vive* non fu che

nale. E tanto, la prima cosa almeno si capisce come si propugni per orgoglio: ma dell'altra si può dire che dell'orgoglio è anche figlia illegittima, giacchè non s'intende come si possa metter dell'amor proprio a far passar per altolocate due persone che fanno una figura così poco decente. Se un forestiero venisse nel nostro paese,

---

un capriccio del Grion. Poi, da una parte, gli sembra che la formola del poeta, anzichè alludere alla Legge sveva, ci dia la Defensa « nella sua vecchia veste volgare »: dall'altra, ritenendo che il passaggio della Defensa alla semplicissima forma della pronuncia d'un nome temuto e rispettato fosse « frutto di lenta, spontanea e facile elaborazione popolare », quasi quasi crede che le parole del poeta potrebbero essere niente più che una prova di quel tal passaggio « che Federico non creò, ma fissò nelle sue leggi ». Con che rasenta una bizzarra ipotesi del Vigo da noi toccata più sopra. Se così fosse, conclude il Tamassia, quei versi offrirebbero una preziosa notizia della trasformazione ultima dell'istituto, proprio nell'età in cui questo fu accolto e disciplinato dal Sovrano. Ma che! Il D'Ancona avrà avuto torto nel considerar la Defensa del 1231 come una pretta novità nel senso il più assoluto: torto tuttavia scusabile in chi doveva impor silenzio alle sconfinate asserzioni tendenziose di altri. Quell'istituto non era un frutto fuor di stagione come sarebbe oggi, aveva i suoi precedenti nei costumi anteriori, e magari il suo germe recondito nell'età romana. Ma la Defensa di Cielo, in quella data forma, in quel modo così espressivo, è la Defensa del 1231. Bastano gli Agostari a render ciò sicurissimo. Gli ulteriori studii del Garufi (sui quali si veda la *Rassegna* del D'Ancona, 1897, p. 113, 158-9) non han fatto che confermare splendidamente che l'Agostaro non fu coniato prima del 1231. Or qui Defensa e Agostari non si possono scindere, e noi possiamo dormir tranquilli. È difficile trovar poesia, tra quelle che non portino un esplicito millesimo, più certamente datata di questa.]

e vedesse una donna scinta e scapigliata ballare in mezzo alla piazza, noi certo, per decoro del luogo nativo, terremmo a fargli subito sapere che colei sia di plebe. Il Vigo invece, a quanto pare, direbbe: forestiero, non ci fate il torto di prender codesta nostra concittadina per una donnaccola, io vado superbo di potervi assicurare ch'ell'è la prima dama del mio paese!

Egli stesso, del resto, non ha potuto interamente esimersi dal sentire la contradizione tra i magnificati alti natali della donna, abitante « l'avito castello », e la condotta di lei; ma ciò non gli è giovato ad altro se non a fargli guardare con sempre maggior indulgenza una tal condotta, la quale ha finito col parergli quasi innocente e delicata. Bisogna vedere con che soavi eufemismi ne parla! Tocca delle « richieste *della sua mano* fatte da grandi del regno ». E per lui il finale consiste in ciò che « la donna stende *la mano* al poeta, che *la giura sua moglie* ». O bene auspicate nozze, dunque, della pudica verginella! Peccato che i due eran soli, senza paraninfi, senza chi potesse intonare il carme imeneo. E anche dove, per altro fine, deve citare gli ultimi due versi, dice di trovarli « gravidi di esteso sentire ». Ora s'è capita: quei versi importano una gravidanza, ma, intendiamoci, di sentire *esteso!*

Notevole è pure lo stile e la sintassi in questo scritto, dove l'autore deplora che « si sfuria innovando di non essere scritta in siciliano » la Tenzone e « si specula di non essere stata scritta in Sicilia »; e mena vanto che il Campanile siculo sia « fuso oramai in quello di Roma »: dicesse almeno le campane! Per dir che il Caix parte dal preconcetto che la Tenzone sia stata composta nel s. XIII, scrive che il Caix « posa a base delle di lui convinzioni essere dettata ecc. », e di tali *di lui* ne ha molti. Per dir che in siciliano il nome Saladino vuole

l'articolo, scrive con maestosa scorrettezza: « quantunque Sicilia imponga di essere il nome di Saladino preceduto dall'articolo, e Dante *avesse* sanzionato col di lui esempio questa regola ». E lo stile è pari alla ruvidezza delle maniere. Caratteristiche le parole: « Il Caix chiama gentilmente sogni i miei criterii sullo stato sociale e letterario di Ciullo. Se ciò avesse detto P. Em. Giudici, Perez, Narbone, E. Amari [Michele no?], Gr. Ugdulena, o altri *siciliani* del loro nerbo, mi sarei giustificato. Il mio tacere per Caix è rispetto. Sappia ch'io *sogno*, ma severamente in legge ».

Ma io, che non ho l'obbligo di domandare a nessuno la sua fede di nascita prima di rispondergli, posso rispondere al Caix. Nel nuovo lavoro egli nulla replica a quei che esaminarono il suo tentativo, di ridurre il Contrasto a un'imitazione delle Pastorelle e di farne una delle tante poesie del canzoniere cortigiano [1]). Senza neanche parer di ricordarsi che il primo passo gli s'è voluto impedire, ei si prova, sereno e ilare, a fare il secondo, cioè a cercare chi propriamente tra i poeti cortigiani (pugliesi, s'intende) sia stato l'autore del Contrasto. E lo trova: è Giacomino Pugliese. Solo, prima di metter costui in trono, si degna di soffermarsi un istante a uccidere il vecchio Ciullo e comporlo nella tomba. Ma a ucciderlo non è solo: altri già lo avean ferito, sebben con tutt'altro scopo o in tutt'altro senso. Soprattutto il povero Bilancioni, che il Caix non cita, avea già quasi interamente espedito il negozio. Anche il Gaspary, con la solita limpida sobrietà, aveva formulato sempre più nettamente ogni cosa, e aggiunto una precisa esposizione delle vicende ulteriori e finali

---

[1]) L'esame del Bartoli, nella sua *Storia*, ha col mio una coincidenza perfetta. Anche il Gaspary è interamente con noi.

del nome del poeta. Ed ora il Borgognoni rivendica contro il Caix la priorità del Bilancioni suo maestro, e chiarisce sempre meglio la questione. Alla quale anche il Monaci, coi suoi studii sulle carte del Colocci, ha giovato assai. Noi riassumeremo brevemente.

La base su cui tutto si fonda è un periodo del Colocci († il 1547): il quale, ricercando qual fosse il primo rimatore italiano, dice: « Io non trovo alcuno se non *cielo dal camo*, che tanto avanti scrivesse, quale noi chiamaremo *Celio*. Costui dunque fu celebre poeta dopo la ruina de' gothi.... ». Il Caix trova in questo passo grandi inesattezze e imbrogli, e se ne vuol giovare per torgli ogni autorità. Ma il fatto è che, se ci fossero imbrogli, questi non distruggerebbero una parte, che v'è, chiara e precisa. Non è vero che il Colocci s'imbrogliasse tra *Cielo* e *Celio*. Dice chiaro d'aver trovato *Cielo*, e che di suo capo lo vuol mutare in *Celio*. E la stessa avversione del Colocci per il nome *Cielo*, e la sua esplicita dichiarazione di volerlo cangiare, mostra che il nome *Cielo* il Colocci non se l'era sognato, ma l'avea trovato. Un altro segno di confusione lo scorge il Caix nel dire che quegli fa che Cielo *fu celebre*. Dove son gl'indizî di siffatta pretesa celebrità?, esclama il Caix: tanto più, continua, che Dante, citando un verso del Contrasto, lo cita anonimo, « nè certo avrebbe lasciato, se si fosse trattato di un celebre poeta, di dircene il nome ». Ma Dante in quello stesso capitolo (V. El., I, 12) dove cita anonimo quel verso, cita pure anonime quattro illustri canzoni di tre illustri *doctores*: due de' quali son poi in tutt'altro luogo (II, 5) citati per nome. Eppoi, è egli vero quello che dice il Caix, che un verso d'un poeta celebre non si citerebbe senza nome? O non è vero invece il contrario? I versi di Dante non li citiamo le più volte senza nome? Ed infine, l'espres-

sione colocciana, *fu celebre*, non è che una di quelle maniere enfatiche ed imprecise, che i nostri vecchi eruditi usavano sistematicamente per tutti i rimatori antichi, senza badare se avessero lasciato tutto un canzoniere o un semplice sonetto: è come l'altra, più comune, *fiori*. Del resto, se anche fosse insolitamente eccessiva quella del Colocci, come assai sbadata par l'altra, *dopo la ruina de' gothi*, tutti questi eccessi e sbadataggini ulteriori non potrebbero mai abbuiare la parte prima, netta e precisa, cioè che il Colocci trovò *Cielo* nei codici e lo volle di proposito mutare in *Celio* [1]).

Ma dice il Caix che « nè Cielo è forma di nome usata, nè alcuno ha mai saputo dire che luogo sia Camo, o che significhi codesta parola ». E il Borgognoni risponde egregiamente alla prima e alla terza negazione del Caix: « Io domanderò perchè Cielo, nome o soprannome che sia, non possa stare, in tanto posto che pur c'è in questo mondo per tutti. Forse, perchè nessun altro, che si sappia, portò quel nome? Ma e quanti si sa essersi chiamati col nome molto più strano di Cene? Eppure ci abbiamo Cene della Chitarra. Quanti si chiamarono mai e si chiamano Cacca? Eppure ci fu, com'è notorio, un

1) [Un po' perchè gli sonava strano *Cielo*, e un po' perchè *Celio* appagava il gusto umanistico. Quanto ai *Gothi*, ho finito col tener per certo che significa i *Normanni*, sicchè *dopo la loro ruina* vuol dire *sotto gli Svevi*: che è la pura verità. Vedo che mi trovo così d'accordo col Grion e in discordia col D'Ancona, e mi duole che non sia il rovescio. È impossibile che un uomo come il Colocci pensasse qui ai Goti di Teodorico e di Totila! E della Gozia sul Mar Baltico volentieri si ragionava allora, come mostra il Torrismondo del Tasso; nè era cosa ignota che di là fossero oriundi i Normanni.]

Cacca da Siena [1]). E così anche è notorio esserci vissuto chi portò i nomi o soprannomi di Galletto, di Carnino, di Monte, di Folcacchiero, di Ciuncio; forme certo tutt' altro che usuali e correnti ». E circa al *dal camo:* « Non è necessario intendere che questa parte del nome o del soprannome accenni a luogo. Ciolo dalla Barba non sarà stato, m'imagino, nativo d'un luogo che si chiamasse la Barba; e così dicasi di tant'altri. Quanto poi al non aver saputo nessuno il significato della voce *camo,* è meraviglioso che ciò si rechi innanzi da persona erudita. Basta aprire il Forcellini alla voce *camus* e la Crusca alla voce *camo,* per imparar subito le varie significazioni di questa parola della quale anche Dante si servì (Purg. XIV, 143; e cfr. XIII, 40). Il Bilancioni riportò una significazione sola della voce *camo,* imaginando che l'autore del *Contrasto* ch'egli con molta ragione, anche prima del Gaspary, riteneva essere stato una specie di giullare, fosse così chiamato dal panno di cui probabilmente fu solito andar vestito, a quella guisa che il casato Del Garbo prese tal denominazione da una qualità di panno, ed altri venne chiamato Gonnella. Ma lasciamo su questo libera la imaginazione di ciascuno: egli è certo che quella voce *camo,* o nel senso di panno o nel senso di freno o giogo che voglia dirsi, può esser benissimo servita a qualificare un tale che portasse il nome o soprannome di Cielo ». Alla seconda negazione del Caix, che non vi sia un luogo chiamato *Camo,* è facile rispondere come ha già risposto il Cavazza: che nessuna difficoltà paleografica c'impedisce di dividere *d'Alcamo* addirittura! Il Cavazza anderebbe poi più in là, giacchè infine non gli parrebbe neanche

---

1) [Fu poi disinfettato in *Caccia.* Cfr. l'altro rimatore *Caccia di Castello,* e il dantesco *Caccia d'Asciano.*]

« mostruoso quel *Camo* » considerando « che *Alcamo*, terra di Musulmani, suona appunto *il Camo* ». Però l'Amari ha avuta la degnazione di spiegarmi che « *Alcamo* è l'arabo *ʿalqamah*, che significa *coloquinta*, ed è nome d'uomo non infrequente; e la prima lettera (ʿ) è radicale, al par che tutte le altre: e ciò esclude il supposto dell'articolo che altri vi ha veduto ». Nè *Camo*, conclude, « fu mai, per quanto io ne sappia, nella topografia siciliana ». Tutt'al più dunque si potrebbe concedere al Cavazza, che per falsa etimologia si venisse a intuire l'*al* di *Alcamo* come un articolo arabo, e se ne deducesse un *Camo*: che stesse a *Alcamo*, come *corano* a *alcorano*, e come in spagnolo *magacen* (magazzino) ad *almagacen* [1]). Ma non c'è bisogno di tutto ciò, perchè, lo ripetiamo, nessuno anche scrupolosissimo paleografo ci vieterà di sciogliere *d'Alcamo*, quando noi abbiamo *dal camo* in un codice; e, per giunta, *dalcamo* in un altro, di che si tocca più appresso.

La conclusione è: che un nome *Cielo dal Camo* o un *Cielo d'Alcamo*, non ha nulla di assurdo [2]): e che a un

---

1) Ma pur contro a ciò starebbe il fatto che l'*al* di *Alcamo* è accentato, cosicchè difficilmente poteva essere intuito come un articolo. È vero che c'è *álgebra* = *al-ǵabr*, ma è esempio eccezionale, eppoi ad ogni modo non prova nulla, perchè appunto nessuno ne ha cavato un *gebra*. Per la stessa ragione nulla provano *álcool* e *álcali*, che per di più han troppo serbato l'aspetto di voci straniere e dotte.

2) Fu trovato assurdo che si facesse nascere un rimatore italiano ad Alcamo, paese musulmano, e s'è citato un viaggio tradotto dall'Amari d'un pellegrino musulmano, che percorse la Sicilia nel 1184-5 e che dice ad Alcamo aver trovato tutti musulmani. Ma l'Amari stesso non prese mai questo *tutti* in un senso rigido e sicuro. E pur ora, interrogato da me, scrive: « Che non vi fossero cristiani chi può affermarlo? Forse abi-

poeta di tal nome trovò il Colocci ascritto in uno o più codici il nostro Contrasto. Oltre il *cielo dal camo* del surriferito periodo colocciano (che è nel vaticano 4817), si trova semplicemente *cielo* nell'indice del 3793, e *cielo dalcamo* nel vaticano 4823 che è copia del 3793. E quell' indice, e questa copia, crede il Monaci sieno cosa del Colocci; nel qual caso quest'ultimo avrebbe scritto e confermato tre volte il nome *Cielo*. Che se non fosser cosa del Colocci, meglio per noi: avremmo due altre testimonianze del nome *Cielo* oltre la sua.

Annodato e come soprapposto a codesto filo, cui è raccomandata la tradizione del nome *Cielo*, è un filo più sottile che ci ha portata quella del nome *Ciullo*. La quale ultima però ha finito per prevalere, a segno che non se ne staccò il D'Ancona, ed il Monaci potè, or son parecchi anni (1874), qualificare come un « abbaglio » del Colocci la designazione *Cielo* (*Rime Ant.* p. XXI n.). Ma ora al Monaci stesso le parti parran di certo invertite.

tavano il castello Bonifato; residenza del feudatario normanno o italiano, com'io supporrei. Duolmi non avere qui le mie note, dove ho scritta la prima menzione che si fa di questa terra in documenti cristiani. Se non errai (*Storia dei Mus. di Sicilia*, II, 431-432) era città di qualche momento al principio dello XI secolo, poichè un compilatore del XIII, che attinse le notizie della Sicilia da due autori siciliani dell'XI, la novera tra le ventiquattro più importanti dell'isola. Edrisi che pubblicò, diremmo noi, la geografia a corte di Ruggiero, di gennaio 1154 descrive Alcamo « vasto casale con terre da se- « minare ed ubertose. Ha un mercato frequentato, artigiani « e manifatture ». Così nella mia versione della *Bibl. arabo-sicula*, I, 91: della quale tra qualche mese uscirà il primo mezzo volume. Non si fa menzione di Bonifato: ma l'autore avverte ch'egli non va noverando tutte le castella, terre e villaggi; ma soltanto le principali ».

Il *Cielo* del Colocci resta come il punto saldo, ed è l'altra forma che deve ridursi ad un abbaglio.

Nel periodo del Colocci che è il testo della discussione (vat. 4817), là dove è detto: « Io non trovo alcuno se non *cielo*.... » si vede soprascritto, per correzione, all'*e* di questo nome un *u*, in modo da potersi leggere invece *Ciulo*. Ma la correzione non par opra del Colocci. Giacchè, in primo luogo, questi scrisse chiaramente *Cielo* in altri due posti, come s'è visto; ed in secondo luogo, come ben osserva il Borgognoni, se il Colocci avesse egli stesso corretto *Cielo* in *Ciulo*, non avrebbe poi proposto di mutare il nome in *Celio*, bensì in *Giulio, Julio, Julo* « o in qualch'altro nome simile ». Quell'*u*, dunque, non è punto probabile sia del Colocci, ammenochè non fosse una sua correzione assai tardiva, e quasi direi postuma. Adoperò poi *Ciulo* l'Ubaldini (a. 1640); il quale però (come dimostra benissimo il Caix, messovi sulla via dal Gaspary) non ebbe altra fonte che le carte dello stesso Colocci. E quindi tre supposizioni sono possibili: — o che l'Ubaldini trovasse già fatta sulle carte del Colocci la correzione d'*e* in *u*, onde scrivesse *Ciulo* per obbedire alla detta correzione, nel qual caso s'avrebbe che la forma *Ciulo* fosse già prima dell'Ubaldini adottata da un altro: — o che all'Ubaldini saltasse spontaneamente il ticchio di mutar *Cielo* in *Ciulo*, e così non solo adottasse lui questa seconda forma, ma anche la ficcasse, correggendo l'*e* in *u*, nelle carte stesse del Colocci, che eran la sua fonte; — o infine che l'Ubaldini per svista o capriccio copiasse *Ciulo*, e così altri dopo (l'Allacci forse?), dando troppo peso a quella che non era che una svista dell'Ubaldini, se ne credesse autorizzato a eseguire sulle carte stesse del Colocci quella tal correzione. L'Allacci poi (1661), che ebbe pur esso per unica fonte il Colocci, dopo aver

rimproverato a costui l'oscillazione tra *Cielo* e *Celio*. e questa soltanto, il che farebbe credere che, quando l'Allacci ebbe tra mano le carte del Colocci, la correzione d'*e* in *u* non vi fosse ancora stata eseguita, altrimenti egli avrebbe rimproverato al Colocci addirittura l'oscillazione tra *Cielo*, *Celio* e *Ciulo;* l'Allacci, dico, finisce a scrivere normalmente *Ciulo*, « come altri scrivono ». Il quale *altri*, a cui l'Allacci allude, si riduce, per quanto sappiamo noi, al solo Ubaldini; e ad ogni modo è *altri* dal Colocci. Insomma, l'allotropo *Ciulo* per *Cielo* probabilissimamente non è che o una svista o un capriccio dell'Ubaldini, adottato dall'Allacci e da questo appiccicato alle carte del Colocci; o tutt'al più sarebbe la correzione che non sappiamo chi, e non sappiamo perchè, fece sulle carte del Colocci, prima che queste andassero in mano all'Ubaldini [1]).

Infine, su questo *Ciulo dal camo* (l'Allacci scrisse anche *da Camo*, e l'Ubaldini *di Camo*, ma è affatto arbitraria, anzi contraria al vero, la supposizione del Caix che anche il Colocci cadesse probabilmente in codesti scambii) lavorarono i dotti siciliani del XVIII secolo, che ne cavarono il loro *Ciullo* e perfin *Vincenzo d'Alcamo* [2]).

—

1) [Diversamente da così non si poteva allora ragionare, dato che si credeva che sulle carte stesse del Colocci ci fosse una ulteriore soprapposizione di un *u* all'*e* di *cielo;* ond'è che i miei ragionamenti parvero inoppugnabili a tutti, e in ispecie al Monaci, che me ne diè gran lode. Ma dipoi lo stesso Monaci verificò sulle carte colocciane che quel famoso *u* non c'era nè punto nè poco! Ciò semplificò di molto la questione, come più appresso si dirà].

2) Il Caix (*Riv. di fil. rom.*, II, 178) aveva scritto che « il cambiamento in *Ciullo d'Alcamo è un arbitrio dell'Allacci* ». E il Gaspary gli osservò non potersi dire che codesta forma di nome sia *un'invenzione dell'Allacci*, essendo la variante *Ciulo*

Or da tutte queste deviazioni e oscillazioni posteriori, di seconda e di terza mano, voler trarre partito per considerar tutta la storia del nome del poeta, anche la primissima storia originaria, come nient'altro che un garbuglio, ed aprirsi così l'adito a proporre ogni più audace ipotesi, è veramente un voler pescare nel torbido. Prima di tutti codesti garbugli c'è un fatto certo e netto: che il Colocci trovò in codici anteriori ascritto il Contrasto a un *cielo dal camo* o *dalcamo*. Certo, è possibile che egli leggesse male, o che il codice o i codici ch'egli avea innanzi fossero in una qualunque maniera errati su codesto punto. Ma è una possibilità meramente teorica, che nessun indizio accenna a mutare in vera probabilità. Tante notizie sui nostri primi rimatori, come sui classici greci e latini e via via, non hanno base più solida. Eppure niun si sogna di scartarle brutalmente come futili ed erronee

---

(onde il *Ciullo* de' Siciliani) anteriore all'Allacci perchè dell'Ubaldini, e l'interpretazione *d'Alcamo* posteriore all'Allacci perchè dell'Auria. E non c'è nulla da replicare. Ma il Caix ha voluto pur risponder qualcosa (*Riv. Eur.*), e nota che egli non disse *un' invenzione*, ma *un' arbitraria alterazione dell'Allacci*. Non è zuppa, dunque, è pan molle. O in che altro senso, di grazia, lo scriver *Ciulo* per *Cielo* poteva esser detto una invenzione di chicchessia, se non nel senso di arbitraria alterazione di *Cielo* in *Ciulo*, non giustificata da documenti o ragioni e neppur preceduta dall'esempio d'altri? Egli è che il Caix non sapeva nulla dell'Ubaldini, e che il Gaspary glien ha dato notizia. E in ciò non v'è nulla da vergognarsene. La colpa è invece nel volersi difendere a tutti i costi, insistendo su ciò che l'Allacci « ha pur sempre la sua parte di responsabilità nell'alterazione » per aver adottata l'alterazione già fatta dall'Ubaldini. E mille grazie. Ma la questione è che spendere spensieratamente una moneta falsa ricevuta da altri non è lo stesso che coniar moneta falsa.

sol perchè ammettan la possibilità dell'errore. Sarebbe una bella cosa che tutto fosse di tal certezza qual'è che Dante è l'autore della Commedia, ma tutti sanno quanto siam lontani da un simile stato di cose. E pensiamo un momento che diverrebbe mai qualunque storia letteraria o civile, se si sopprimessero d'un colpo tutte le notizie che hanno quel solo grado d'autenticità che ha questo povero nome. La testimonianza del Colocci è l'unico filo che ci conduca a tal nome: ma non perchè unico è da strappare, codesto filo, e da gettare al fuoco. Sarebbe questa un'imprudenza non minore di quella che commetterebbe in senso inverso chi ci si attaccasse spensieratamente come se fosse una gran fune.

Quel che dice il Gaspary, che il nome « *Ciullo d'Alcamo* sparirà ben presto dalla storia letteraria », è vero solo in un certo senso; anzi solo in un certo senso deve averlo detto quel cauto quanto acuto ingegno. S'intende solo che cederà il posto al più autentico *Cielo Dalcamo*. Solo nuovi documenti e più rispettabili autorità potrebbero scuotere un giorno la tradizione di cui il Colocci c'è stato il veicolo, e mettere in trono un nome nuovo.

Ma un germano del Caix ha già deposto il nome in questione, e ordinata la successione definitiva di Giacomino Pugliese. Il Contrasto, dice il Caix, nel vaticano 3793 non porta nome d'autore; ma dalla posizione che esso occupa nel detto codice (dov'è al num. 54) si può trarre indizio a determinare chi l'autore fosse, poichè l'ordine delle poesie nel codice « è tutt'altro che fortuito. C'è anzitutto una prima grande divisione di Scuole. Precedono i poeti della Scuola Sicula, seguono quelli di Scuola Bolognese, indi vengono i Toscani. Anche nel seno di ciascuna Scuola si nota nel complesso un'assai regolare distribuzione. Tra quelli della prima Scuola vengono primi i veri Siciliani, indi quelli delle

altre Provincie del Mezzogiorno, e per ultimi quelli del resto d'Italia. Tra i poeti toscani prima quelli di Pisa, poi quelli di Siena, indi Bonagiunta da Lucca, Guittone d'Arezzo e per ultimo i fiorentini [1]). Certo vi sono qua e là eccezioni ed anomalìe, ma non molte. Più rigoroso ancora è l'ordine dato alle canzoni nel seno di ciascun gruppo. Il copista non va mai saltuariamente, ma riunisce sotto a ciascun nome tutti i componimenti che trova ad esso attribuiti. E poichè il Contrasto occupa il n. LIV *sarà lecito tentare di cercarne l'autore* tra quelli dei nn. LIII e LV, poichè esso poteva tanto chiudere che aprire la serie delle poesie di un autore, e la dimenticanza del copista, o quel qualunque altro accidente a cui si deve l'omissione del nome, potè aver luogo tanto in principio che alla fine della serie ». Qui il Borgognoni gli tronca la parola in bocca, e dice: « Nessuno sino ad ora aveva nemmeno lontanamente sospettato che gli amanuensi che stavano mettendo insieme codici di rime si regolassero dietro a certi prestabiliti canoni storici, critici ed estetici, che farebbero onore a un colto editore moderno; s'era anzi sempre imaginato che quei copisti mettessero nel libro, che stavano compilando, le rime degli autori mano mano che lor capitavano: e, come pareva probabile che oggi, mettiamo,

[1]) Nella tabella che il Caix dà a prova di tutto ciò v'è un lieve errore, dappoichè la serie anonima 61-77 va corretta 64-77. Noto ancora che in qualche punto la disposizione materiale della tabella pare quasi cercata dal Caix per produrre nei lettori una certa illusione ottica a favore della sua teoria. P. es.: « 1-9 Notaro Giacomo, 18 Notaro Giacomo; 17 e 19 Ruggieri d'Amici », pone il Caix; e ognun vede che ciò fa tutt'altro effetto che il porre rigorosamente: 1-9 Notaro Giacomo, 17 Ruggieri d'Amici, 18 Notaro Giacomo, 19 Ruggieri d'Amici. Lo stesso si nota più giù per Pier della Vigna.

capitasse loro un codice contenente rime di toscani, domani un codice tutto di rime sicule, doman l'altro un testo pisano che ai pisani faceva la più larga parte, il giorno di poi un testo fiorentino dove la parte più larga era riserbata ai fiorentini; così, dico, s'era sempre pensato, che que' menanti secondo le diverse copie che potevano avere, trascrivessero via via, senza un pensiero al mondo di classificazioni e tanto meno poi di classificazioni *per scuole poetiche*. Accadeva poi a quei copisti che, dopo copiate, per esempio, molte poesie di toscani e dietro quelle molte di siculi e d'altre parti, capitava la copia d'una nuova e non per anco avuta rima toscana; ed eccoti che il copista la metteva dietro a quelle già scritte di siculi. E così, procedendo avanti nel suo lavoro il trascrittore, a una poesia d'un toscano poteva accascare, e in fatti qualche volta accascava, di trovarsi messa tra due rime di autori romagnoli, o a quella di un siculo di vedersi tra le rime di due toscani ». Onde conclude « che dal solo criterio del posto che una poesia occupa in un canzoniere nulla ci sia da indurre circa alla paternità di lei ».

Sennonchè c'è forse in queste considerazioni del Borgognoni un pochino di eccesso. Non mi par che il Caix pretenda che i copisti distribuissero le poesie in un certo ordine sulla scorta di criterii dottrinali e teorici. Egli ha inteso, cred'io, di rilevare semplicemente un fatto: che nel codice vaticano (e in altri) le poesie, qual che ne sia la ragione, sono in un certo ordine. Ora il fatto, preso all'ingrosso, è vero. Quanto alle ragioni del fatto, esse sono, chi ben guardi, dal Borgognoni stesso escogitate ed esposte, sebben con altro fine; e ad ogni modo non possono essere state, il Caix ne converrà di certo, se non ragioni del tutto involontarie o meramente pratiche. E neanche si può dire che il Caix pretenda che

« dal solo criterio » del posto che occupa una poesia anonima in un canzoniere ci sia da argomentare sicuramente l'autor di essa. Egli intese di servirsi di codesto come di un criterio semplicemente indiziario. E come tale può ben valer qualcosa. A indizii ben più incerti si attaccano tante volte, talora con risultati splendidi, i poliziotti e i giudici istruttori. La questione è che, messi una volta sulla via da un qualsivoglia indiziuccio felicemente intuito, si sappian poi scovare prove efficaci e serie; o si abbia, se queste non si scovano, la virtù di tornare indietro. In un certo senso, tutto è buono per cominciare; ma l'importante è come si procede innanzi e come si finisce.

Qual semplice sospetto insomma, che dia la spinta a una serie d'indagini, quello del Caix può ammettersi. Però, siccome col Caix, il quale, al dir del Borgognoni, volentieri vien cambiando « le possibilità in probabilità, e le probabilità in certezze assolute », non son mai soverchie le precauzioni, mettiamo ancora una volta in sodo che il suo sospetto (anche a prescindere qui interamente dai diritti, che abbiam riconosciuti, di *Cielo Dalcamo*), può riuscire fallace, fallacissimo. Che nella distribuzione delle poesie nel codice vi sia un cert'ordine, è vero sol se si consideri, lo ripetiamo, la cosa molto all'ingrosso. Le eccezioni, cioè i casi di disordine, sono tutt'altro che poche come vorrebbe il Caix. Le osservazioni del Borgognoni, in astratto, già ce lo farebbero aspettare; ma basta un'occhiata all'indice del 3793 per accertarsene. Il Cavazza ha già notato parecchie eccezioni: le rime del Notaro Giacomo sono separate almeno da una canzone di Guido delle Colonne [1]), due

[1]) Questo « almeno » è una giusta riserva del Cavazza, poichè la dimostrazione che fa il Caix del doversi ascrivere al

poesie di Ruggieri d'Amici (XVII e XIX) sono inframezzate da una (XVIII) dello stesso Notaro, una poesia di Re Giovanni (XXIV) è tra quelle dei Messinesi (XX-XXIII, XXV XXVI), una canzone di Arrigo Testa « da Lentino » (XXXV) e una di Paganino da Serezano (XXXVI) son dopo otto canzoni di Rinaldo d'Aquino (XXVII-XXXIV), un'altra poesia d'un Messinese (XXXIX) è fra quelle di Pier della Vigna, e poi ancora due del palermitano Ruggierone (XLIX-L) son dopo sei canzoni del pugliese Iacopo Mostacci e di una di Re Federico (XLVIII). E si può aggiungere: di Mazzeo Ricco messinese e Re Enzo (LXXVIII-LXXXIV) son poste alcune poesie dopo quelle di Giacomino Pugliese, e di Rinaldo d'Aquino (CLXXVII) dopo quelle di Fiorentini (CLXXI e segg.), di Alberto di Massa di Maremma (CXCVI) tra mezzo a quelle di due fiorentini, e di Polo Zoppo di Bologna (CCXCVII) dopo tanti toscani; e perfino di Guido delle Colonne messinese si ha una poesia al numero CCCV, che è tutto dire. E ci sarebbe anche dell' altro. Da che si vede, insomma, che potrebbe benissimo il Contrasto esser collocato fra due poesie di Giacomino e non esser di costui. Oltrechè, bisogna tener presente l'osservazione del Borgognoni, che i copisti aveano « per uso, mettere sempre sul componimento il nome dell'autore, quando lo sapevano, ripetendolo spesso per serie lunghissime e solo talvolta mutandolo, dopo la prima, nella voce *medesimo* ».

Ma con tutto ciò ammettiamo che trovando l'anonimo Contrasto tra due poesie di Giacomino si possa cominciar a fare qualche indagine, se per avventura non pa-

---

Notaro le rime mancanti 10-16 è di tal sottigliezza, da non essere comprensibile facilmente, e forse si riduce poi, quando si sia compresa, a una doppia petizione di principio.

resse appunto opera di Giacomino. Sennonchè, veramente, se la poesia che vien dopo il Contrasto (LV) è ascritta a Giacomino, quella che lo precede (LIII) e anche l'altra prima (LII) sono invece anonime! Solo la LI ha un nome: quello di Federico! Quindi si potrebbe sospettare che invece tutte e tre le poesie, cioè il Contrasto e le due precedenti pur esse anonime, fosser dell' autore che precede, cioè di Federico, anzichè di Giacomino, che vien dopo [1]. E chissà, forse il Caix ebbe per un momento il pensiero di mettersi a dimostrare che realmente fossero di Federico; ma poi gli parve probabilmente che avrebbe fatto troppo curiosa impressione il fare autor del Contrasto giusto *lo 'mperadore,* e s' attaccò a Giacomino. E per prima cosa cercò di dimostrare che il num. LIII, che è un *Discordo,* sia di Giacomino (del num. LII non si occupa punto, lo abbandona al suo ignoto destino): e lo dimostra, ricordando in primo luogo che il *Discordo* è rarissimo componimento, sì che in tutto il I volume delle *Rime Antiche* del codice vaticano non ce ne son che tre, ed uno è appunto di Giacomino. Il quale per di più è pur l'autore d'una canzone (LXII) a versi brevi e a rime vicine, che arieggia il Discordo: donde egli argomenta che codesto genere fosse familiare a Giacomino. Risponde il Cavazza: « che l'avere il Pugliese scritto un Discordo

[1]) Non si può però, a chiunque dei due le si volessero ascrivere, trascurare l'osservazione del Cavazza: « Se le tre poesie (LII-LIV) fossero state messe dove sono, perchè credute o dell'imperatore Federico o di Giacomo Pugliese, avremmo per tre volte di seguito la omissione del nome; la qual cosa, già per sè improbabile, non si verifica mai nel testo vaticano. La serie di canzoni adespote LXIV-LXXVII, come il Caix medesimo riconosce, non ha che fare col caso nostro ».

non è una buona ragione per dovere attribuirgliene due; che essendo otto le sue canzoni, non è punto maraviglia che ce ne sia una a versi piccoli e colle rime vicine, nè perciò si può subito asserire che codesta forma gli fu familiare; che anche la canzone XLI, di Iacopo d'Aquino, e, quel che più monta, quella di Federico (LI), è della stessa specie ». Comunque siasi, posta a modo suo la probabilità che del Discordo LIII sia autore Giacomino, sol perchè egli lo è d'un altro Discordo e d'un'altra canzone che arieggia il Discordo, passa il Caix a convertire quella probabilità in certezza, mercè una serie di rassomiglianze che nota tra il Discordo LIII e le poesie che dal codice son esplicitamente date come di Giacomino. E qui piglia il solito metodo, di considerar come analogie gravi, caratteristiche, molto significative, certi riscontri evidentemente fortuiti, certe coincidenze lievissime e parziali; o certe conformità che dipendono solo dalla conformità di situazione e di argomento, dalla comunanza di scuola, dalla comunanza della *topica* poetica convenzionale di quel tempo. La prima somiglianza che nota in questo caso è la frequenza che v'è nel Discordo LIII da una parte, e le poesie di Giacomino dall'altra, dei vocativi *rosa*, *stella*, *bionda*, *bella*, diretti alla.... bella! Ma anche Notar Giacomo ha *stella rilucente* (XVIII, 6); ed il Cavazza ricorda il *Rosa colorita* di Mazzeo Ricco (LXXIX, 21; e poco più giù, al 24, c'è subito *bella*), il *bionda* di Notar Giacomo (XVIII, 24; e aggiungi II, 60): e a ragione passa oltre, non parendogli che metta conto insistere su simili inezie. Il Caix, ai versi del Discordo *Che nessuna pari Di bellezze Nè d'altezze Null'omo po' trovare.... Di tutte adornezze Tue bellezze Danno splendore*, confronta altri versi di una canzone (LVII) di Giacomino, *Di bellezze E d'adornezze.... Vostra par non ho trovata.... Reina se' d'adornezze....*

Messo m' à in smagamento Le vostre bellezze, e vi scorge una conformità inesplicabile senza « l'identità dell' autore ». Quasi che sia un concetto così singolare e individuale quel di dire alla bella: non ho trovata donna pari a te! E quasi poi che il mettere assieme *bellezze, adornezze, altezze*, non dovess' essere un fatto ovvio e facilmente ricorrente, in quelle poesie convenzionali e cortigiane, così anguste nel pensiero e nel frasario! E difatti il Cavazza ci ricorda: *Istella che leri la dia Sembran le vostre bellezze.... Nom pare che donna sia Vostra para d'adornezze*, di Rinaldo d'Aquino (XXXIV, 2 sgg.), e *Bellezze ed adornezze i' llei è miso*, dello stesso (XXIX, 40), e *Passate di bellezze ogn' altra cosa, Come la rosa passa ogn' altro fiore, E l' adornezze le qual v' accompagna Lo cor mi lancia e sagna*, di Notar Giacomo (VIII, 25 sg.), ed *E sì m' à preso e tene l' adornezze, Vostre bellezze....* di Messer Prenzivalle (LXXXV, 25 sg.). E n' avanza! Del resto, che un autore tornasse a ripetere più volte, e perfino nello stesso componimento, la rima *bellezze - adornezze*, non è cosa facilmente spiegabile se non nella ipotesi che una tal rima fosse usuale e di ragion comune, sicchè ognuno ci ricorresse senza scrupolo quante volte gli bisognasse: se fosse stata una rima scoperta da un dato individuo, più difficilmente avrebbe questi osato di rimetterla in campo ogni momento.

Vien quindi il Caix alla prova più decisiva. Pare a lui « una particolare nota di Giacomino il frequente accenno alle sue avventure, e il ricordare i momenti felici passati colla sua bella »: e tal nota particolare egli ha la fortuna di riscontrare pur nel Discordo LIII; e mette p. es. a confronto i versi di quest' ultimo, che dicono *Siari rimembranza Lo diporto Laond' io porto Gioia ed allegranza*, coi versi della canzone LXII di

Giacomino: *Bella, or ti sia Rimembranza La dolze dia E l'allegranza Quando in diportanza Istava con vui.* E il Cavazza implacabile gli rinfaccia i versi di Notar Giacomo (V, 75 segg.) *Rimembrando, Bella, quando Con voi mi vedea Solazzando Ed istando In gioi' sì come far solea,* e gli altri dello stesso (XVIII, 18 seg.) *Rimembriti a la fiata Quand' io t'ebbi abbrazzata, Ali dolzi basciari;* e quei di Rinaldo d'Aquino (XXXIII, 29 seg.): *Or ti rimembri, bella, a quello punto Ched io ti presi ad amare coragio;* e la canzone XX di Tommaso Sasso da Messina, di cui le due prime strofe sono spese interamente in un simile pensiero. E avrebbe potuto anche rinfacciargli i versi di Ruggieri d'Amici (XIX, 8-10): *Quando mi rimembrava Del vostro amor che mi dava Sollazzo e tutto bene.* Il Caix inoltre aggiunge alcuni confronti minori. Il primo è fra i versi *Non mi si ribella Vostra amanza* del Discordo, e il verso di Giacomino (LVII, 69) *Mentre vivo, a voi non son rubello;* e il solito spietato gli susurra il *Non ò talento di far misleanza Inver di voi per altra, al mio vivente,* di Guido delle Colonne (*R. A.* p. 38) e l' *E non ti falleragio A tutto 'l mio vivente* del Notaro (XVIII, 29-30): a cui si può aggiungere l'*E ben farìa gran torto S'io inver voi fallisse,* di Ruggieri (XIX, 20-21). Il Caix nota la ricorrenza della rima *amore-tuttore* tra il solito Discordo e Giacomino (LVII, 71): e il Cavazza gli oppone se non altro la ricorrenza della rima *onore-tuttore* in Rinaldo d'Aquino (XXIX, 20-21) e nell'anonimo LXXIV (39-40), e del resto *tutt'ore* in rima è tutt'altro che fuor d'uso (V, 54; XXIV, 23): senza dire del suo equivalente *ogn'ore* (p. es. LXXV, 37; ecc.), o a *tutte l'ore* (p. es. Mazzeo, LXXX, 30; o *tuttesore?*). Nota il Caix la conformità del continuo trapasso dal *tu* al *voi* e viceversa; ed il Cavazza gli ricorda come lo stesso occorra nell'anonimo LXIX (v. 2, 6, 8,

11, 12) che è o di Arrigo Testa o del Notaro Giacomo. E avrebbe potuto aggiungere, anche nella poesia LXXXV di Messer Prenzivalle [1]), e nella II del Notaro (vs. 9-10): e il Borgognoni cita perfino Alfredo de Musset, che dice:

> Tout s'en va comme la fumée,
> L'espérance et la renommée,
> Et moi qui *vous* ai tant aimée,
> Et *toi* qui ne t'en souviens plus!

Che le espressioni, notate dal Caix come contrassegni d'un modo di concepire e di esprimersi affatto caratteristico e individuale, non abbiano invece nulla di personale, e sieno meri *loci communes*, è cosa che tutti veggono chiaramente alla prima. Eppure è bisognato dimostrare ciò materialmente, tassativamente, con citazioni di luoghi affatto estranei a Giacomino. Giacchè solo il fatto materiale, con la sua forza bruta, è capace d'imporre tanto quanto un po' di silenzio ad un così libero ragionatore com'è il Caix. Il quale, pur dopo tutto quello che gli s'è ricantato da mille parti, non riesce ancora ad intendere che il rilevare come due poeti s'accordino nel chiamare *bella, stella, rosa,* la loro donna, e nel dichiararla superiore a tutte le donne, e cose simili, conclude nè più nè meno quanto il rilevare che due uomini abbiano tutti e due il naso e la fronte. Questa volta ci dice veramente che la forza dimostrativa sta nel complesso delle molte coincidenze. Ma, lasciando stare che molte le coincidenze da lui notate non sono, egli è che il complesso può aver una forza che la singola prova non abbia, sol quando però in ognuna delle prove singole vi sia un'aliquota, ancorchè minima, di valor dimostrativo, come certo una somma di molte

[1]) Cfr. Borgognoni, *Studi d'erudizione e d'arte*, II, 146.

piccolissime frazioni può ben fare un intero. Ma se ogni singola prova non ha proprio nulla di significativo, se il complesso è una somma di zeri, che valore potrà mai esso avere?

Qui di transito facciamo un' osservazione. Parecchi dei luoghi addotti da noi, per mostrare che le espressioni sembranti al Caix caratteristiche di Giacomino sono invece comuni ad altri rimatori, li abbiam tolti dalle rime del Notaro Giacomo. Ora il Caix sarebbe riuscito a parar molte delle nostre botte, anzi a trasformarle in altrettante prove a favor suo, quando si fosse risoluto a adottar l' ipotesi del Borgognoni, che Giacomino Pugliese e il Notaro Giacomo da Lentino sieno la stessa persona [1]. Sennonchè al Caix non conveniva da un altro lato l' adottar quell' ipotesi, essendo egli più che mai fermo nel sostenere che il Contrasto sia scritto in pugliese, e anche per questo è andato appunto a regalarlo a un Giacomino *Pugliese:* invece dovrebbe ridarlo alla fonte siciliana, quando ammettesse che codesto Giacomino, pur essendo detto Pugliese, fosse da *Lentino.* Non voglio dire che a me garbi l' ipotesi del Borgognoni, la quale non ha per sè nessun argomento grave e stringente [2], nè va scevra di evidenti difficoltà. Egli ha un' inclinazione particolare ad immaginar che due, tre o quattro poeti antichi facciano, sotto nomi più o meno divariati, un poeta solo. Così tentò ridurre il Folcacchieri, l' Abbagliato e Folgore da San Gemignano ad

---

1) Vedi *Studi d' erudizione e d' arte,* II, 138 sgg. E cfr. adesso di lui stesso il *Cielo dal Camo,* a p. 22 sgg.

2) Quella specie di *firma* che al Notaro piace metter dentro la poesia, la troviamo p. es. anche in romanze francesi: *ce dit Colins de Chanpiaus* (Bartsch, p. 97); *Volez oir muse Muset* (98); *Or a Colin Muset musé* (99).

una sola persona [1]: ad una sola Ruggieri d'Amici, Ruggieri Apugliese e Ruggerone da Palermo; ad una sola Iacopo d'Aquino e Iacopo Mostacci; ad una sola Rinaldo d'Aquino e Monardo d'Aquino: come infine ad una sola persona tentò e tenta ridurre Giacomino Pugliese e Notar Giacomo da Lentino: senza dire che ha abbastanza screditata l'esistenza di Madonna Nina. E nel venir per tal modo assottigliando la schiera dei primi rimatori; in questa, diciam così, riduzione del personale del nostro vecchio parnaso, ci ha messa una compiacenza, una soddisfazione, come di chi risolvendo un'equazione algebrica trova che due termini si elidono e li cancella. E una utilità c'è pure, nella tendenza ad ipotesi di quel genere, che spingono a guardar le cose da nuovi aspetti e promuovono nuove indagini. Ma ipotesi son sempre; e veramente, non per altro sono date dal Borgognoni stesso. Il quale, se ha comune col Caix una certa vaghezza per le ipotesi, ne differisce però profondamente in questo, che le sue ipotesi hanno un che di plausibile e di attraente ed egli non le dà se non per quel che sono, laddove quelle del Caix sono ricercate e uggiose e sono annunziate come dogmi. Come uno Stato, quando si trova sprovvisto di metallo, stampa carte e impone che le si accettino nè più nè meno che se fossero oro od argento, così il Caix stampa ipotesi e le mette in circolazione come verità irrefragabili, a corso forzoso.

E sarebbe meno male se ogn'ipotesi, per quanto arbitraria, si fondasse immediatamente sopra un dato reale. Ma di solito le ipotesi del Caix formano una catena, di cui un solo anello si attacca comecchessia alla realtà, e il resto è ipotesi poggiata sull'ipotetico, com'a dire un

---

[1]) Su che v. NAVONE, *Giorn. di fil. rom.*, I, 201 sgg.; ma cfr. BARTOLI, *Storia d. lett. ital.*, II, 251 sgg.

debito ipotecato sopra un altro debito. Che dal trovarsi il Contrasto anonimo fra mezzo a due poesie di Giacomino s'abbia ad argomentarne che esso sia di Giacomino, è una mera ipotesi, ma che pure avrebbe una cotal aria di verosimiglianza. Sennonchè, che il Contrasto si trovi nella detta posizione è anch'essa un'ipotesi. E così, perciò solo, l'incertezza cresce nella ragion dei quadrati: anche prescindendo da quello che ogni supposto possa avere in sè stesso d'improbabile. Che il Discordo LIII sia di Giacomino, s'è già visto come non risulti dalle pretese dimostrazioni del Caix. Si potrebbe anche aggiungere che, a voler far uso dello stesso suo metodo dimostrativo, non sarebbe difficile dimostrare che quel Discordo invece è di Notar Giacomo: poichè è lui l'autore d'un altro Discordo (V), e con questo, checchè ne dica il Caix, ha il Discordo LIII alcune coincidenze: di quelle che a noi bensì non fanno specie, ma al Caix sogliono sempre parer gran cosa. Vale a dire, c'è anche lì il *bella* (v. 69), il *fiore* (48), l'*alente rosa* (il vat. 3793 ha *cosa*), e la *treccia nè bruna nè bianca* cioè « bionda », e il *Rimembrando, Bella, quando Con voi mi vedea Sollazzando* ecc. già citato di sopra. Oltrechè, le coincidenze che l'altro Discordo, il LVII, di Giacomino, ha col V, di Notar Giacomo, sono maggiori di quelle che esso LVII ha col LIII, che il Caix in grazia di tali coincidenze vorrebbe fare di Giacomino [1]).

Ma egli continua la sua marcia trionfale, e scopre « sorprendenti » analogie, dirette, fra il Contrasto e le poesie certamente proprie di Giacomino. E son le solite. C'è *Meo Sire* nel Contrasto, e c'è pure ripetutamente nella poesia LIX di Giacomino e altrove: ecco una grande analogia! Ma c'è *Meo Sire* anche in Giacomo

---

1) Cfr. CAVAZZA, p. 131 n. 3, e BORGOGNONI, *Cielo* ecc. p. 25.

da Lentino (XVIII, 11), e nell'anonimo LXIX (p. 22) ch'è di lui stesso o di Arrigo Testa, ed in Odo delle Colonne (XXVI, 41): osserva il Cavazza. Eppoi, se anche per caso non si fosse trovato in alcun altro rimatore? Nel Contrasto la donna minaccia *E consore m'arrenno a una magione*, e in Giacomino pure *Ve' ch'io m'arrendo E faccio altra vita, Giammai non entro in gioco nè in danza;* e il Caix nota la comunanza dell'uso di *arrendersi* per « ritirarsi dal mondo ». Ed il Cavazza nota che nel Contrasto l'*arrendersi* è compiuto da *consore* e dal dativo, e perciò non ha nulla di speciale (sarebbe come se noi dicessimo *rendersi frate*) ed è poi un uso ovvio nella lingua antica. Nè di maggior valore sono le altre « sorprendenti » coincidenze, nell'epiteto *rosa dell'orto*, nel *diporto* e *conforto* ecc. Neanche occorre fermarsi a discutere le impressioni estetiche del Caix, il quale crede trovare analogia tra lo stile del Contrasto e lo stile di Giacomino. Quel po' di naturalezza che pur c'è senza dubbio in alcune poesie e in alcuni luoghi di Giacomino (non però più, si badi, che in Rinaldo d'Aquino) non serve che a mettere in viepiù chiaro rilievo il gran convenzionalismo al quale ad ogni modo egli resta sempre legato, e che mette subito un vero abisso tra il Contrasto da una parte e Giacomino e qualunque altro poeta cortigiano dall'altra. Che Giacomino, solo tra i suoi colleghi, si sia « indotto a romperla una buona volta colle convenzioni », e in questa rottura sia riuscito così egregiamente, è una supposizione gratuita e inverosimile, gettata lì di passaggio con allegra disinvoltura, mentre in essa appunto sta il vero e terribile nucleo della questione.

Pure, una rassomiglianza « decisiva » tra il Contrasto e le poesie di Giacomino consiste, secondo il Caix, in ciò, che in quello come in questo abbondano le reite-

razioni e le prolissità, cosicchè quello debba parere opra dello stesso autore di queste. Sennonchè egli aveva già altra volta spiegate le molte reiterazioni che si trovano nel Contrasto come un effetto « della incurabile verbosità dei Meridionali », ed anche ora ritorna a citare codesta sua prima spiegazione, in termini poco espliciti bensì, ma che pur sembrano piuttosto di difesa che di pentimento. Ma sarebbe in obbligo di dichiararsi meglio. Se egli ritira la sua prima spiegazione, considerando adesso come vizio di Giacomino quel che prima considerò come vizio di tutti i Meridionali, perchè non lo confessa apertamente, a scanso d'equivoci? E se mantiene la prima spiegazione, e semplicemente vi soprappone, v'innesta, la seconda, dovrebbe poi farci intendere come mai la prolissità, che è « incurabile » vizio di tutti i Meridionali, possa servir di nota individuale e caratteristica per discerner Giacomino dagli altri Meridionali!

Dopo aver messo in trono Giacomino, gli torna però alla mente quel povero Cielo, da cui infine non può distrarsi con animo interamente tranquillo; e si butta all'eroico tentativo di mostrare che possano essere « sotto forme alterate » la stessa persona e lo stesso nome. Giacomino « è detto nel cod. Laur. *Giacomo Pulliese,* ma nei primi codici la forma DEV'essere stata *Iacomo*, come spesso è infatti chiamato il Notaro da Lentino nel Laur. e nel Pal., e POTÈ pure scriversi *Iacamo* o *Iachamo.* Qualche copista AVRÀ poi scritta un po' staccata, come spesso accade, la prima sillaba, quasi fosse *Ia camo;* altri e FORSE il Colocci stesso AVRÀ scambiato la prima parte così staccata per la particella *da,* ingannato da quella certa somiglianza che si nota in ALCUNI manoscritti tra il *I* e il *D,* onde quell'assurdo *da camo....* »[1]).

---

[1]) Cfr. BORGOGNONI, *Cielo* ecc., p. 13.

Ma, ammessa anche questa laboriosa filiazione di *da camo* (che del resto è già *dal camo* sin dal Colocci) da *Giacomo*, resterebbe sempre a chiarire, e il Caix non l'ha neppur tentato, come mai l'aggiunto *Pugliese* se ne sia andato a spasso, e donde mai sia venuto, se non veramente dal cielo, quel *Cielo* preposto allo storpiato *Iacomo!* Ma è poi plausibile almeno la filiazione di *dal camo* da *Giacomo?* Certo, proprio proprio impossibile non è, ma siamo al solito: sono ipotesi rientranti dentro ipotesi come le parti d'un cannocchiale: son tanti *forse, dev'essere, avrà*, accumulati. Vengono a mente i *Progettisti* del Pignotti, e quel suo buon Alì, che, avendo ai suoi piedi una magra paniera di vetri, andava fantasticando i lucri che di mano in mano ne avrebbe cavati, ma gli bastò un calcio che vi diede in un momento di collera per vedersi sfumare tutte le sue speranze.

E qui in coda alla vecchia polemica sarà bene riaffermare l'autenticità del nome e cognome del poeta. Risolutosi il Monaci a un esame più stringente del passo colocciano (vat. 4817), e a pubblicarne nell'82 un facsimile, verificò che quella tal soprapposizione di *u* ad *e* non c'era punto, ma bensì il Colocci usava due forme di *e*, l'una delle quali può lì per lì parere *u* (*v*). Questa medesima forma si ha nel *se* che precede, e dipoi in *scrivesse, quale, scripse*, e forse in *chiamaremo* e nell'oscuretto *poeta*. In *celebre* le due prime *e* hanno l'altra forma più ovvia, e la terza ha invece quella aperta al di sopra e arieggiante il *v*. Altri esempii potrebber addursi in altre pagine, ma la cosa è evidentissima; ed è stupefaciente il caso del Di Giovanni, che riprodusse nell'84 il facsimile per sostenere *Ciulo!* Adunque il Colocci non ha che *Cielo* anche costì, come lo ha in modo non equivocabile le altre due volte (vat. 3793 e 4823).

Ma che razza di nome è codesto? È parso di colore troppo celeste, ma soprattutto perchè oggi vien fatto di prender sul serio l'*ie*, senza riflettere che l'*i* può esservi un pleonasmo grafico nè più nè meno che in *ciercare*, *giente* ecc., tanto comuni ne' primi secoli e ricorrenti anche nella lezione diplomatica del Contrasto. L'Avolio, condiscendendo a una mia esortazione, tentò sciogliere l'enigma, e credo vi riuscisse (*Miscell. Caix-Canello*, p. 40 sg.). In antico siciliano, e fino in atti notarili del s. XVI, occorre *Celi*, accorciatura di quel *Miceli* che ha poi ceduto il campo al neologismo *Micheli*, ma che resta fossile in *Borgo S. Miceli*, *Porta S. M.*, e nel cognome *Miceli*, molto diffuso nell'Isola (e in Calabria, e sin nel Molise si ha *Jamiceli* sul tipo di *Jacolucci* ecc.); nè bisogna lasciarsi fuorviare dalla grafia *Micheli* di vecchi testi, ove il *ch* aveva il suono palatale, su che v'è una dissertazione dello stesso Avolio: *Del valore di* ch *nel vecchio siciliano*, Palermo 1891. Altra cosa sono i pur antichi *Ciulo* e *Ciullo*, non derivati però, egli avverte, da *Vincenzo*, che, se mai, avrebbe dato *Czullo*. In atti del s. XVI *Chula* è diminutivo di *Luchia* (*Lucia*); e potè sonar *Ciulla*, se si guardi all'odierno cognome *Di Ciulla*, foggiato come *Di Lucia*, *D'Anna*, *D'Agata*, *Di Chiara*, *D'Antona*. Ma codesto più non ci tange, e resta solo da spiegarsi l'*o* di *Cielo*. Forse non comprendendosi nel resto d'Italia il *Celi* Michele, si finì col dargli la terminazione comune a tanti nomi maschili. Non richiamo *Raffaello* e *Gabriello*, perchè la raddoppiata consonante vi dà altro colore, ma ricordarli non è del tutto inopportuno. Meglio calza il *Gioseppo* di Dante.

Quanto al cognome, ho preso l'abitudine di scriver *Dalcamo*, per lasciarne impregiudicata l'interpretazione, e non dar carattere d'assoluta certezza a cosa che ammette il disparere e il dubbio. Ma confesso che in me

il dubbio s'è venuto riducendo a un'ombra, e che è un mero scrupolo se non scrivo *d'Alcamo*. Sta bene che un *Dal Camo* non è incomprensibile come pretendeva il Caix, ed equivarrebbe a un *Dal Freno* o *Dal Panno:* ma che ragione c'è di dare un così insolito valore a un nome meridionale, e d'un autore che Dante qualifica siciliano? Che dalla penna del Colocci uscisse una volta *dal camo* (4817) non vuol dir proprio nulla: non solo perchè un'altra volta (4823) è *dalcamo*, come una terza (3793) è solo *cielo*, ma perchè simili stacchi di sillabe che andrebbero unite, o accozzi di quelle che andrebbero separate, sono nei vecchi manoscritti la cosa più comune del mondo. Non dobbiamo far conto se non d'avere tre sillabe da potercele modernamente accozzare o dividere come torna meglio. Le ragioni storiche che si allegarono per dimostrar incredibile in quel secolo un rimatore cristiano nativo di Alcamo, s'è veduto più sopra come sian fiacche; eppoi ci sarebbe sempre stata da considerare un'ipotesi secondaria, che cioè *d'Alcamo* fosse ormai un semplice casato, a quel modo che *d'Ancona* è il casato d'un illustre Pisano, che non parlò nè scrisse mai in idioma anconetano. E infatti, tra le notizie che F. Scandone vien raccogliendo sui rimatori del primo secolo, c'è che a una cospicua famiglia palermitana appartenevano i cavalieri *Giacomino e Guglielmo De Alcamo*, fatti prigionieri dai soldati angioini durante la guerra dei Vespri (in *Biblioteca degli studiosi,* I, 100). Che ci siano poi stati dei *De Camo* in Toscana, come ivi pure un *Ciullo* non rimatore, lo avvertì il Torraca, senza però voler insinuar nulla. Al più con questo ci spiegheremmo meglio la sguaiataggine dell'Ubaldini che scrisse *Di camo*, onde sedusse l'Allacci a quel mezzo termine *Da camo*. E insomma stiamocene al Colocci con *Cielo Dalcamo:* con la chiosa che fu probabilmente un *Mi-*

chele, e quasi certamente *d'Alcamo* o di patria o di casato. Quanto alla fede che il Colocci merita, non vorrei si frantendessero le acute osservazioni del Monaci, volte unicamente a dimostrare che quegli spesso citava a memoria, e ciò spieghi alcune disformità nelle sue citazioni. Or questo non scema, nè il Monaci vuole che scemi, l'autorità di lui; ma credo pure che una delle prove allegate dal Monaci sia suscettibile d'altra spiegazione. Quando cioè una volta il Colocci scrive *Rosa fresca aulentissima Che fa la state nascere*, non è per falsa reminiscenza, ma perchè egli avverte che *alcuni cristiani fanno di 16 syllabe due* (versi) *come così Rosa* ecc.; vale a dire che per foggiare un esempio del tipo ritmico dei due settenarii sdruccioli, si serve del verso di Cielo e ne altera deliberatamente il secondo emistichio per averne uno sdrucciolo.

C

« PER QUANTO AVERE AMBARI » E IL SALADINO

Ovvio è sciogliere in *a 'm bari, ha in Bari*. Solo è da decidere se il senso sia « Non mi toccherebbe tuo padre per quanta ricchezza *ci possiede* in Bari », o « per quanta ricchezza *havvi* in Bari ». Grammaticalmente son possibili entrambi i sensi, ed ebbi torto altra volta a dubitare se il semplice *ha* per *havvi*, benchè comune anticamente nelle lingue romanze, si potesse con assoluta franchezza ascrivere al nostro testo. Era comune anche in Italia, onde non occorre nemmen rifrugarne gli esempii. Se oggi vien fatto di preferir il primo senso (*ci possiede*), è perchè *ha* intransitivo è tramontato (cfr.

però *non ha molto*), e lo stesso *havvi* o *vi ha* o *ci ha* o *v'hanno* ecc. sa di arcaico, e raro è che in qualche dialetto se ne oda l'eco vivente, come il napoletano *nun ce nn'hanno*. Ideologicamente pure sono suppergiù possibili entrambi i significati, e per il primo ebbi pronto l'esempio d'una Pastorella, ove il cavaliere narra d'aver detto alla donna che « non la lascerei per tutto l'avere che io ho » [1]. Nè la condizione, evidentemente non signorile, della bella del Contrasto, rende impossibile che il damo accenni a un qualunque patrimonio del padre di lei. Questo patrimonio lo ha egli già ammesso implicitamente col comminargli, occorrendo, la multa di duemila agostari, che sarebbe stato un bel gruzzolo. Tutte chiacchiere, beninteso, così gli agostari comminati da lui, come i perperi e l'auro vantati da lei; e ci voleva il Vigo per pigliarli sul serio, dedurne la ricchezza dei due protagonisti, e con tal fine attaccarsi rabbiosamente all'interpretazione « per quanto egli possiede »! Ma anche le chiacchiere devono avere la loro logica apparente e fittizia, e questa ammette che il damo possa accennare a possedimenti del padre di colei.

Soltanto c'è da considerare, come notò il D'Ancona, che è ben più usuale il dire che uno non farebbe una cosa per tutto l'oro del mondo, o altra frase simile, anzichè il dir che non la farebbe per tutto l'oro che ha lui. E si badi che l'altro *per quanto* (100) ha giusto quel primo sapore: non ti porgerei la mano *Per quanto avere ha 'l Papa e lo Soldano*: e così gli altri accenni a ricchezza, cominciando da *L'abere d'esto secolo tutto quanto assembrare* (8), e venendo al *Se tanto aver donassemi quanto ha lo Saladino E per ajunta quant'ha*

[1] *Je li dis que nel leroie Por tot l'avoir que je ai*: BARTSCH, *Rom. u. Past.*, p. 278.

lo Soldano (28 9). L'ambiente stesso del poemetto ci porta dunque a un'iperbole indicante una sterminata ricchezza, o di tutto il mondo, o di grandi Corti, o quindi anche d'una città opulenta, anzichè al cenno d'un patrimonio privato; e vuol che il *per quanto* significhi: « nemmen avendone *in premio* una favolosa ricchezza ». Posta l'altra ipotesi (*ci possiede*), qual senso avrebbe l'intera frase? Non mi toccherebbe se pur ci avesse a *guadagnar* tutte le ricchezze che possiede in Bari? Ma sarebbe curioso che il guadagno consistesse in ciò che già possedeva; e poco meno curioso, o troppo sottile, che il guadagno consistesse in una somma equipollente all'anteriore possesso, come a dire in un raddoppiamento di questo. O s'avrebbe a intendere che non lo toccherebbe anche *a costo di rimetterci* il suo patrimonio? Questo è il senso della Pastorella, e lì sta bene; ma qui, dove è già detto che il padre ci rimetterebbe duemila agostari se lo toccasse, a che servirebbe riparlare di una perdita pecuniaria?! Ciò si capirebbe in un caso solo: se l'uomo attribuisse al padre della donna un patrimonio o pari o inferiore a duemila agostari, sicchè il pagamento della multa portasse via il patrimonio: il barese almeno. E allora sarebbe piuttosto da parafrasare: « non farebbe la sciocchezza di toccarmi per averci poi così a rimettere tutto quel che possiede in Bari ». Ma cotali valutazioni di patrimonio da parte del damo non son cosa verosimile, checchè ne paresse al Vigo: sono raffinatezze sofistiche in sè, e darebber luogo alle perplessità ermeneutiche or ora viste. La sola cosa verosimile e poetica e chiara, e conforme, come dicevamo, all'ambiente del poemetto, è che s'intenda: « non mi toccherebbe pur se gli si dessero tutte le ricchezze di Bari ». Col mettere la Defensa, invocare l'Imperatore e comminare la forte multa, colui presume che incuterebbe tale una tremerella al padre, che non

ardirebbe toccarlo per tutto l'oro del mondo o di Bari. È questa tremerella, quest'assoluta efficacia della Defensa e del resto, che egli vuole affermare, per atterrir la donna, e farle parer vana ogni speranza d'aiuto domestico. Quindi la frase iperbolica. Sulla quale perciò sarebbe tempo perduto il fermarsi a discutere se contenga o no un senso rigorosamente ragionevole. Chi dicesse che, essendo tutto l'oro di Bari certamente molto di più che duemila agostari, al padre sarebbe sempre convenuto di batter il seduttore, perchè, pagando quei duemila da una parte, avrebbe guadagnato ben più da un'altra; colui, dico, non solo piglierebbe alla lettera espressioni che non van mai prese alla lettera, ma trascurerebbe quel che dianzi abbiam osservato, cioè che non si tratta sol della multa come danno pecuniario, bensì di tutto un complesso di minaccia legale, civile, politica, e della *paura* che questa doveva incutere. In massima poi le espressioni proverbiali o quasi, dan luogo ad assurdità cui non bisogna badare. Se uno dice: « Bello quel bambino, ma lo tengon così sudicio che non lo bacerei per tutto l'oro del mondo », gli obietteremmo noi esser impossibile che un uomo riesca a incettare tutto l'oro del mondo, o che, riuscito che vi fosse, ce lo volesse regalar a noi per farci baciare un bambino sudicio? Nè stiamo col Borgognoni a strologare, come mai l'amico conoscesse così bene il padre di lei da asseverare che sarebbe ad ogni costo rifuggito dal ribellarsi a un'intimazione legale, e così via. Sono le asserzioni arrischiate d'un uomo *ch' ave arsura*, che vuol giungere comunque allo scopo; e ad ogni modo, più che fiducia nella docilità del padre, è fiducia la sua nella potenza di Federico e della legge. Fiducia ostentata, che non pesa le parole, e solo pesa l'effetto che ha da far sulla donna la lor franca avventatezza.

Ma perchè non dice « per tutto l'oro del mondo » e

mette in campo Bari? La questione è duplice: l'una generica, concernente la sostituzione d'un'iperbole più mite a quella più grandiosa e proverbiale; l'altra specifica, concernente la scelta di Bari piuttosto che d'altra città. La prima questione quasi non merita d'esser dibattuta, tanto è ovvio che, come ad esprimer l'impazienza dell'attesa di pochi minuti si può dir che questi son parsi un secolo o un anno o un'ora, così è indifferente per indicare una strapotente tentazione il parlar di tutto l'oro del mondo o dei tesori di Creso o d'un milione. Ma è bello poter esemplificare codesto noto fatto stilistico con paralleli letterarii e più o meno contemporanei al Contrasto. Nel Poema del Cid, che gli è anteriore forse di ben pochi decennii, don Raimondo conte di Barcellona, prigioniero del Cid e da lui esortato a mangiare e non lasciarsi vincer dall'accoramento, vi si rifiuta così:

Non combre un bocado *por quanto ha* en toda Espana! (1021).

Cioè: « Non mangerò un boccone per quanto v'è di ricchezze in tutta Spagna ». Poi, liberato, se ne va, ma non gli parendo vero si volta ogni tanto a guardare, temendo non il Cid lo richiami indietro; la quale slealtà però, aggiunge tutto compiaciuto il poeta (che pur con altrettanta compiacenza narra altrove una solenne truffa del Cid), il perfetto, l'eroe, non la commetterebbe mai:

Lo que non ferie el caboso *por quanto* en el mundo *i ha* (1080).

E finalmente, i due *Infantes del Carrion*, generi del Cid, dopo aver fatto strazio sanguinoso delle mogli e stancato il suocero in tutte le maniere, costretti dal Re a dar sodisfazione al Cid duellando coi campioni di questo, si pentono amaramente nell'atto di cominciare il duello:

De lo que avien fecho mucho rrepisos son,
No lo querrien aver fecho *por quanto ha* en Carrion (3569-70).

E Carrion era il loro feudo. In questi tre passi, oltre l'indifferenza tra *i ha* e *ha*, si vede come possa molto variare l'ampiezza dello spazio la cui ricchezza s'immagini adunata per modo di dire, senza che varii il valore linguistico dell'iperbole. Può solo intravedervisi, se mai, una varietà psicologica, caratteristica della situazione o del personaggio; come forse è qui, ove intenzionalmente il poeta avrà toccato di Carrion pei due feudatarii farabutti, di tutta Spagna pel conte di Barcellona, di tutto il mondo pel Campeador! Ma, a prescinder da questo, o il mondo o la Spagna o Carrion torna lo stesso, come torna lo stesso *esto secolo*, o il Saladino e il Soldano, o il Papa e il Soldano, o Bari. Ciò anche per variare!

Anche nel *Roland* si leggon questi passi:

> Jo ne lerreie *pur tut l'or que Dieus fist*,
> Pur tut *l'aveir* ki seit *en cest pais*,
> Que ne li die... (457 sgg.)
> Plus aimet il traisun et murdrie,
> Qu'il ne fesist *trestut l'or de Galice* (1636 sg.).
> Il ne lerrat pur *tut l'or desus ciel*
> Qu'il alt ad Ais u Carles suelt plaidier (2666 sg.).

Ecco qui: tutto l'oro che Dio fece, e tutto l'avere che sia in questo paese, accozzati come sinonimi; e tutto l'oro sotto il cielo, come il dantesco *ch'è sotto la luna;* e tutto l'oro di Galizia, perchè lì c'era il famoso Santuario, richiamo di ricchezze.

La parte che costì fa la Galizia, la fa la Siria in una risposta di Ebles a Guglielmo di Poitiers: « Mas de mi voill sapchatz Que qui m'aporteria *Tot l'aver que a Soria, S'om trobar lo podia*. De leis on es beutatz, Gaiessa e bels solatz, Mon fin cor non partria Per nuilla re que sia ».

E la stessa parte fa altrove una città, Milano. Il Bédier (*Lég. ép.* II, 276) per ben altro suo fine osserva

trovarsi « dans *Maugis*, dans *Auberi le Bourguignon*, dans *Fierabras*, que tel ou tel personnage ne ferait pas telle chose pour tout *l'or de Melant*; ou pour *l'onnor de Melant*. L'onore, s' intende, nel senso medievale di feudo o di materiale possesso.

Con ciò sdrucciolìamo nell' altra questioncella: perchè proprio Bari qual simbolo di ricchezza, più che Messina o Palermo, o Napoli, o Pisa, o Genova, o Venezia? Un tal dubbio parrà men puerile o petulante se si rifletta al tempo in cui sorse. Alcuni decennii fa, quando più fervevano gli studii sul Contrasto, erano attuali o di fresca data le condizioni del Reame negli ultimi secoli, ove tutte le città, le continentali in ispecie, eran venute perdendo quasi ogni valore per la crescente mostruosa importanza di Napoli: e ci voleva uno sforzo di sapienza storica per riportarsi a quei remoti anni in cui la Puglia primeggiava, era prediletta agli Svevi, e Bari, per le sue recenti vicissitudini bizantine, per le sue relazioni con l' Oriente, pel suo porto, pei commerci, era una città di gran conto, quale oggi s' avvia a rifarsi. Anche Arnaldo Daniello la mentovò come termine di una navigazione [1]. È vero che lì, come qui, il nome capita nella rima; ma ciò, se può attenuare il valor della menzione in quanto si consideri come una pura testimonianza storica, non fa nulla a noi che cerchiamo la spiegazione del perchè l'uno o l'altro poeta scegliesse Bari. La parte che si ascriva alla tentazion della rima conferisce alla spiegazione non meno che la parte dovuta alla rinomanza medievale della città. A noi basta saper che allora non era punto strano che un poeta dell' una o dell'altra Sicilia nominasse Bari, tanto più in rima, come un

---

1) In un passo che a caso mi riviene innanzi nell'edizione del Petrarca dello Scherillo, a p. LXIII-IV.

luogo di concentrata ricchezza, o un poeta della Provenza la citasse come termine d'una peregrinazione marittima. Il 1156 Guglielmo il Malo l'aveva distrutta, ma era poi venuta risorgendo, in ispecie sotto Federico che molto la protesse; nè mai la Basilica di san Nicola sarà stata manomessa da alcuno, nè trascurata dai pellegrinaggi. Il bel riassunto del D'Ancona circa le vicende di Bari ci libera d'ogni vano scrupolo: da un suddito di Federico, dovunque nato, di là o di qua dal Faro, ben poteva richiamarsi Bari come oggi si richiamerebbe una Genova o un Loreto, o come una Genova e Loreto insieme; e come il trovero francese richiamava la Galizia.

Ciò posto, non ci può parer altro che una sprecata e arrischiata sottigliezza ogni sforzo che si fece per sciogliere o emendar l'*ambari* dei codici in modo da eliminarne Bari. Della proposta del Corazzini, di leggere *à 'Nari* (Naro?) o *à 'n Nari* « o qualche altro simile nome di Sicilia », fece giustizia il D'Ancona, avvertendo come un piccolo ed oscuro Nari non dovrebb'esser mai preferibile a una città famosa e lontana. La celebrità e la stessa lontananza son quelle che più eccitano l'immaginazione. Se si trattasse d'un rimatore toscano, penseremmo noi di emendar *ammarsiglia* in *havvi in Signa?*

Ad un altr'amo simile abboccai anch'io un pochin più che non convenisse, e fu l'ipotesi che *ambari* potess'essere il falso toscaneggiamento dei copisti toscani di un *ammari* del poeta, significante *havvi in mare*. Queste false correzioni son cosa facile ad avvenire, non solo sotto la penna dei copisti, ma anche in bocca al popolo. Non sarebbe una stranezza che quei che scrissero *Lombardia* (61) mentre la pronunzia meridionale è *Lommardia*, credessero di far bene a scriver *ambari* anzichè *ammari*. Questo sospetto, accennato dal Cavazza, mi parve attinger qualche conforto da ciò che un altro mio

caro discepolo, il prof. Paolo Caldarera, mi suggeriva: esser cioè quasi proverbiale nella sua Sicilia il dire p. es. *Nno faria pri qquantu ricchizzi ci sunu ammari*. Aggiungeva un canto popolare che dice: *Quantu aviri avi ammari la se' Santa, Ora ca cci muriu ràisi Mattia; Si nun la teni forti ggià tti chianta. Spusari cchiù 'un si vurrà cu ttia. Lu cavaleri ci passa e cci canta, E lu bbaruni ci tessi la via* (ritesse la via, ci ripassa). *Cui avi varchi e vvili nun si scanta D'aviri gustu cu la signuria* (non si spaventa di spassarsi coi signori). E colla variante, nel primo verso, *quantu vili*, quante vele. Certo, questo canto parla d'un fatto speciale, quindi non può servir come saggio d'un proverbio; ma certo pure che non v'è bisogno di prove per ammettere che e in Sicilia e dappertutto, in ispecie tra popolazioni marinaresche, possa scappar detto un modo come *per quante ricchezze ci sono in mare*, cioè si trovano imbarcate. Se sia proprio usuale non so, ma ammettiamolo pure. Sennonchè l'astratta possibilità che i copisti riducessero ad *ambari* un innocente *ammari*, si trasmuterebbe in una probabilità solo se nel nostro testo ci fossero altri casi di *mm* così franteso, mentre non ve n'è nemmen l'ombra. Anzi vi scarseggiano tanto pur i casi di *mb* etimologicamente legittimi (non c'è che *Lombardia* e *assembrare*, di cui anche il primo può venir dalla penna del poeta), da non fornirci sufficiente materia di esame; o al più da farci dire che lo *mb* c'è, quando ci deve o ci può essere. Se viceversa troviamo qualche grafia curiosa come *ommo* (uomo), sia questa da prender sul serio o no, sicuramente non implicherebbe che un *m* dialettalmente raddoppiato, non già la riduzione sicula o napoletana di uno *mb* etimologico. Che se ci volgiamo alla serie analoga dei *nn* e *nd*, troviamo bensì di fronte alle molte parole quali *monno, purpenzannome*, o *grane* (*granne*), qualche forma come *penzando,*

quando, intendi (bis), *anderia* (oltre lo *nde* e il *ne* che son cosa a parte e implicano un ondeggiamento di pronunzia che continua anche ai giorni nostri): ma non troviamo mai qualcosa come *un ando* per *un anno* [1]). Del resto, se dovessimo imbarcarci in congetture di genere dialettologico, tornerebbe altrettanto possibile che, invece, un *ammari* fosse la riduzione sicula o meridionale di *a 'm Bari!*

Il Salvo Cozzo fece poi una supposizione dialettologica estrema in senso inverso, cioè che *ambari* nasconda un *ampari*. Sarebbe da *amparari*, verbo « siciliano sicilianissimo », col senso di *appropriarsi*, che qui si spingerebbe al valore di *vantarsi*. L'uomo direbbe alla donna: « per quanta ricchezza tu *ti approprii* con le tue parole, ossia tu ti vanti di possedere ». Ma nè è lecito stiracchiar così il senso di *appropriarsi*, nè questo stesso senso par che esista in siciliano, dove, secondo l'Avolio, *amparari* altro non significa se non imparare o insegnare. Nè consta fosse incorso un gallicismo (*emparer*), da poterlo prender qui nel senso di *egli* o *tu erediti* o *possieda*. Ad ogni modo, siam sempre lì, giammai si trova nel testo quale noi l'abbiamo uno *mb* per *mp*. C'è p. es. *arompere*, non *arombere*; e così *lomperadore, nompoteria* (bis), *nompotera, adimpretare, impatre, nompozo, arcomplimi* (ter), *timprometto, nonpoterssi, nompuoi*. Parallelamente, non v'è il menomo sentore di *nd* per lo *nt*, il quale è sempre saldo, da *aulentisima* a *inventura!* Lasciamo stare se debba indursene che l'addolcimento della muta dopo nasale, proprio di tanta parte dei dialetti meridionali, come del greco moderno, non avesse luogo nel

[1]) Qual invece si trova p. es. nel *Memoriale di Diomede Carafa* (napoletano del s. XV) dove oltre *hanno* (p. 31) e sim. c'è *hando* ib., *vando fando* (30), *guarderando* (33), *parlarando serando* (31) ecc. A fortiori vi oscillano i gerundii.

dialetto o sulle labbra del rimatore; ma di certo la grafia *ambari* per *ampari* riuscirebbe qui affatto inaspettata. E non giungo nemmeno a capire che cosa intenda il Salvo Cozzo quando dice che la sua interpretazione si ottiene « senza cambiare un *ette* alla lezione del codice ». Cambiar *b* in *p* non è egli un ette?

Stiamo dunque fermi a *Bari*, senza più scrupoli, ed anche senza più la menoma esitazione circa l'*harri*. L'altro senso barese (*ci possiede*), va respinto in ogni caso per ragioni intrinseche, senza secondi fini; ma oltre il resto aveva il difetto di prestarsi a induzioni tendenziose. Il padre aveva possedimenti in Bari? La bella era dunque di Bari? La scena dunque del colloquio è Bari! Perciò quell'interpretazione garbava molto al Caix, che voleva pugliese l'autore e la lingua del Contrasto. Nè spiaceva al Vigo che nel poeta volea un riccone siciliano girovago. Ma sconcertava altri, che riflettevano: se la donna è barese, come mai giura per san Matteo e non per san Nicola? Anche san Matteo, veramente, è in rima, come Bari; ma si ha da credere che ci stia solo per la rima? e che il poeta non si sia accorto della minor convenienza o della quasi sconvenienza che una donnicciuola barese giurasse per il santo di Salerno anzichè per quello celebratissimo della sua patria? Tutti questi stupori per noi e appigli per altri si dileguano mercè l'*harri in Bari*. Si potrà discutere per altre più dirette vie se il testo sia siculo o pugliese, ma all'efficacia della discussione gioverà l'averla disimpacciata d'un illusorio ostacolo al siculismo o d'un ingannevole conforto all'appulismo.

Due parole sul verso del Saladino, che diede tanti affanni allorchè ci si voleva fondar sù una prova della grande antichità del poemetto. Oramai, accertata l'età vera di questo per altre sicure vie, e assodatosi, per merito del Grion e del D'Ancona, che *Saladino* restò

qual titolo dei successori del grand' uomo morto il 1193, e come tale si trova perfino in qualche cronaca, ogni ansia è finita, e la questione relativa a quel verso si riduce tutt' al più a una questioncella di critica del testo e di esegesi sintattica. S' aggiunga una considerazione, che non fu mai fatta, e che avrebbe di per sè alleviata quell' ansia. Posto pure che Saladino non fosse stato che un nome strettamente individuale, come Garibaldi, e che il parlarne come di persona tuttora viva dopo quaranta o più anni dalla sua morte avesse importato una solenne ignoranza o storditaggine, ma che c' era proprio il bisogno di considerarla come un trascorso del poeta stesso, e solo in tal senso discutere se si avesse a ritenerlo possibile od impossibile? O non avrebbe egli potuto aver l' intenzione arguta di metter sul labbro della donna una storditaggine, al modo che un odierno poeta vernacolo potrebbe far parlare una donnicciuola come se Garibaldi fosse ancor vivo a Caprera? Che diamine! In un componimento tutto drammatico qual è questo non ci dovrebbe poter essere una parola posta lì per mera convenienza drammatica? Se codesto sospetto, oramai superfluo, non balenò, e' si spiega, così con una ragione generica, la quale fa che perfino in Dante si stenti a fiutare le intenzioni argute e drammatiche e si soglia prender tutto per schietto pensiero del poeta, come con una ragione particolare: l' insufficiente stima che si faceva di questo rimatore e del grado cui spetti il suo componimento. Del pari, i dubbii circa il *Soldano*, che non si riuscì mai a definire chi precisamente sarebbe, avevano ed hanno minore importanza che non avrebbero, se quel vago titolo fosse non detto e ridetto dalla donna, ma ricordato da un rimatore che parlasse per conto proprio. La donna accozza prima il Saladino e il Soldano, poi il Soldano e il Papa: son titoli di dignità, o dina-

stici, e niente più. Che se Saladino e Soldano fossero storicamente la persona medesima, tanto meglio: questo sdoppiamento ingenuo avrebbe lo stesso sapore comico che se una donna dicesse *il Papa e il Pontefice*, o *Pio IX e il Papa*. E quando pure *Saladino* fosse il nome esclusivo d'un individuo, non estesosi ai successori, non converrebbe mai dar peso alla goffaggine d'una femminetta che lo credesse ancor vivo, o che, pur sapendolo morto, si esprimesse in termini che quadrerebbero solo a persona viva: anche questa sfumatura sarebbe all'occorrenza da prendere in considerazione. In un'allegoria dell'Arciprestre de Hita, a proposito delle greggi che don Amor e don Carnal traevano contro doña Cuaresma, si salta sù a dire:

Non lo compraria Dário con todos sus tesoros.

Quivi, capisco, c'è il condizionale (*compraria*), che comporta un sottinteso come « se tornasse al mondo », ma alla fin fine vi si tocca di Dario così come potrebbe farsi anche da chi lo credesse ancora in questo mondo.

Un'altra difficoltà insussistente è il divario nella lezione manoscritta fra *quanto alosaladino* e *quanta losoldano*, dal quale il D'Ancona argomentò che « uno dei due luoghi dev'essere errato ». No: perchè è naturalissimo che la prima volta, e nel ritmo largo del verso a quindici sillabe, si dica *quanto ha lo Saladino*, e la seconda volta, e nel ritmo dell'endecasillabo, che per giunta è di quarta e settima, si dica *quant'ha lo Soldano*. La ripetizione della stessa formola, e la mutazione del ritmo di ampio in concitato, rendono giusto, anzi bello, il passaggio dalla parola intiera alla parola stessa apostrofata. Certo che se una minuzia simile si sorprendesse in un autografo del Giusti o dell'Ariosto, del Manzoni o del Leopardi, vi s'intuirebbe e vi si gusterebbe una felice intenzione stilistica. Ora, che una tale inten-

zione possa sicuramente scorgersi in un poeta tanto minore, e, ch'è peggio, in un testo giuntoci a traverso le sciatterie di chi sa quanti apografi, sarebbe temerità il pretenderlo; ma d'altro lato non si avrà da persistere nel ravvisare un'incongruenza, e un indizio di lezione errata, là dove può finanche annidarsi una finezza di stile.

Adagiandoci tranquillamente in tutto e per tutto nella lezione dei codici, ricordiamo per sola curiosità storica i concieri che furon proposti quando si trovava qui un intoppo cronologico. Il De Angelis propose timidamente *Sefadino*, il fratello e successore del Saladino. Il Nannucci, con la solita discrezione, opinò che invece il testo originario portasse forse *quant' avea 'l Saladino*. Il Grion pose *quant' au lu Saladinu*, spropositando in lungo e in largo per render verosimile l'*au* (che nella seconda sua riforma mutò in *ar*) per *ebbe*, e riuscendo a sedurre il Mussafia giovinetto. Meglio in ogni caso sarebbe stato *abbe* (cfr. *abbero* 86) o *abbi* o *appi*; e questo oppose al Grion il Galvani, benchè con qualche errore accessorio, e soggiunse, con esempii di trovatori alla mano, non essere indispensabile l'articolo con *Saladino*. Quell'*au* non esiste, come il Di Giovanni ed io avvertimmo; e fuor di proposito il Grion s'appoggiava ai Perfetti siciliani come *cantau*. Questi son la riduzione di cantavit ecc., che, rimasta tal quale nella zona leccese-calabro-sicula, sta però in fondo pure al *cantao* d'altri dialetti e al *cantò* toscano e spagnuolo; laddove *au* avrebbe ad essere il rattrappimento di habuit, che sarebbe un'altra cosa, e che non c'è!

Un quarto espediente per eliminare l'anacronismo lo susurrai io al D'Ancona. Poichè i dialetti meridionali, in luogo di *come te, quanto te* e sim., dicono alcuni *com'e te quant'e te*, ed altri *com'a te, quant'a te* (astraggo dalle particolarità fonetiche limitandomi al costrutto),

chiesi se l'*a* del codice non convenisse prenderlo per preposizione anzichè per verbo. Altri, non so chi, disse al D'Ancona che quei costrutti sono dei dialetti napoletani, ma non dei siciliani. Io insistetti e insisto che son pure siciliani (*beddu comu a ttia* o *quant'a ttia*): e ad ogni modo l'obiezione non avrebbe valore per chi tiene pugliese il poemetto o mezzo pugliese. Ma un'obiezione veramente grave me la feci io medesimo. Se le due frasi si facessero per tal modo equipollenti alle toscane *quanto il Saladino* ecc., che senso prenderebbero i due versi? « Se mi dessi tant'oro *quanto* il Saladino *me ne diede*, e per giunta *quanto me ne diede* il Soldano »; non già: « se mi dessi tant'oro *quant'è* o *fu quello* del Saladino ». Altra cosa sarebbe ove dicesse: « se tu fossi tanto ricco quant'a lo Saladino »: allora sì che equivarrebbe pianamente a « quanto è o fu ricco il Saladino ». Più tardi il Salvo Cozzo, impazientito del mio pentimento, a segno da dimenticare che alla fin fine era pur mia la proposta, e impazientito che il D'Ancona non ci si fosse attaccato senz'altro, asseverò che una donna siciliana ben potrebbe oggi rispondere a un importuno: « *tu nun mi tocchi, puru ca mi dassi quantu a Cresu* ». Sarà, ma io dubito che in nessun dialetto meridionale si conierebbe una frase di tal genere, ove *quantu a Cresu* non è altro che *quanto Creso*, e questo dopo un *mi dassi* porterebbe subito un sottinteso *mi dà* o *mi diede*. Comunque siasi, lo ripeto, ogni espediente, cominciando da quello suggerito da me, è ozioso e inopportuno, e porterebbe una stonatura col v. 100, *Per quanto avere à 'l Papa e lo Soldano*, ove, per trovarsi il *quanto* separato dall'*à* per il sostantivo *avere*, che al 28 si trova addossato al *tanto*, il costrutto emerge in modo chiaro e indiscutibile.

D

MIA PROVVISORIA EDIZIONE CRITICA DEL CONTRASTO CON UN COMMENTO

Non intendo di rinnovare, fosse pur con più circospezione, il tentativo del Grion e del Corazzini. Poteva andare a quei tempi, e per quei capi scarichi; ma oggi ogni uomo discreto deve chiedersi: conosco io a fondo il siciliano? e il siciliano antico? e so qual fosse fra i tanti dialetti siculi quello comunque familiare al poeta? e c'è modo d'apprenderne oggi le forme d'allora? e son io sicuro ch'egli usasse nel verso quel dialetto per l'appunto, senza mescolarvi nulla d'altri dialetti siculi e continentali? o che non vi mescolasse un po' anche di quella ancor embrionale e caotica lingua comune che si andava formando nelle scritture? ed è facile credere che, se pur volle usare niente più che un dato vernacolo, riuscisse a metterlo in iscritto senza perplessità e ondeggiamenti e latinismi? Nessuno può rispondere a codeste domande tutte, e io non posso rispondere a nessuna. L'ideale, conseguibile o no in effetto, in teoria sarebbe di poter ricostruire l'autografo: ma noi, oltre alla difficoltà pratica che sempre ci sarebbe nel filtrarlo da un apografo unico, toscano, e di più decennii posteriore, abbiam la difficoltà teorica del non poterci immaginare appuntino che linguaggio avesse in mira il poeta e fin a che punto lo sapesse ritrarre colla penna. E ciò, anche a tener per certo ch'ei fosse un Siculo e che non adottasse proprio il pugliese; o anche se viceversa lo credessimo un Pugliese e non s'avesse che a ricostruire il *suo* pugliese! Adunque il mio assunto è ben più modesto. Nelle edizioni diplomatiche del D'Ancona, del Monaci nella *Crestomazia,* del Salvo Cozzo, di S. Satta e F. Egidi, sono naturalmente riprodotti i vezzi grafici usuali allora, e i vezzi e i capricci e le distrazioni e gli evidenti spropositi del copista: ed io comincio dal correggere tutto ciò e dal rammodernare l'ortografia, tanto che il testo

possa leggersi speditamente, sgombro da inciampi estrinseci e illusorii. Inoltre, la bella riproduzione eliotipica che ci diede il Monaci mi ha reso agevole di riesaminare la vera lezione diplomatica, e fare o confermare correzioncelle che in tutto o in parte consistono in un ravvicinamento ad essa lezione. Fin qui dunque è come dire che ho voluto ritrovare il testo che sta immediatamente sotto alla copia vaticana, lasciando impregiudicata la questione qual fosse il testo originario: il che in gran parte si riduce a definir qual fosse il suo vocalismo. Devo però soggiungere che dovunque ho creduto d'intraveder chiaramente il testo originario, o per via della rima, o per le esigenze grammaticali, o per la brutalità del toscaneggiamento che abbia generate forme impossibili nonchè in siciliano ma in ogni documento meridionale, lì ho osato addirittura ritoccare il testo diplomatico anzichè limitarmi alla solita premura di semplicemente spolverarlo e lavarlo. Ond'è che, siccome il medesimo coraggio non l'ho voluto avere dove io non fossi altrettanto certo, o dove in massima credo dover ammettere la possibilità di mescidanze glottiche o vacillamenti grafici del poeta stesso, così me n'è venuto un tutto insieme un po' incoerente, a cui ho da me anticipata la taccia di provvisorio. A ciò rimedia in parte il commento perpetuo. Sono il primo a vagheggiare la speranza d'un testo più definitivo, ma per ora do questo, che facilita la lettura e lo studio ulteriore, e segna un progresso nella critica e nell'ermeneutica in quanto vi si concretizza ciò che di meglio s'è argomentato mercè lo sforzo collettivo di molti studiosi.

Del copista vaticano non deve dirsi nè troppo male nè troppo bene. Ove si rifletta che egli solo ci ha serbato questo Dialogo, ed in tale stato che con semplici ripuliture e rattoppi superficiali ce lo siam ridotto così da leggerlo correntemente, anzi da poterne allegramente declamare i bei versi sonori, assaporandone sempre il senso, chiaro o chiarissimo eccettochè appena in due o tre passi scabrosi, davvero che non c'è gratitudine che quegli non meriti. A ripulire e rattoppare c'è voluta, sì, una gran fatica, ma ve ne sarebbe bastata una un po' minore se subito vi si fosse proceduto con

serenità, con metodo, e con perfetta conoscenza dei dialetti meridionali. Ma d'altra parte sarebbe grave errore qualificar colui come la fenice dei copisti, riporvi una fede piena, considerar come sacrilegio o temerità il metter le mani sulle sue linee, dar peso perfino all'unire o staccare che fa le sillabe o le parole: mentre le stacca, o tanto più le accozza, senza ragione, e molte parole che dovrebbero esser tronche le scrive intere, sbadatamente sopprime una di due sillabe eguali che si succedano, trascura spessissimo il raddoppiamento delle consonanti, omette qualche parola o particella, sciupa senza scrupolo la misura del verso. Parecchi di tali procedimenti eran comuni allora, parecchi son di tutti i tempi per chi copia alla grossa; ma altro è il non scandolezzarsene, altro il non riconoscere ch'egli ebbe una buona dose di sguaiataggine, e che a noi ne deriva il diritto e il dovere di correggere, con prudenza insieme e franchezza. Soprattutto poi non bisogna lusingarsi ch'egli ci abbia preservato così bene la forma meridionale, in ispecie il vocalismo, da metterci in grado di sentenziar se il testo fosse piuttosto pugliese che siculo: e ricordiamoci che noi rispetto a questa poesia stiamo come se la romanza napoletana del 1836, *I' te voglie bene assaje*, non la conoscessimo se non per una copia fattane da un Toscano verso il 1880 o 90. Della toscanità del codice vaticano niuno dubita, e solo si potrà spiare meglio per una più precisa determinazione. Noto l'*abattare* (*abbattere*) del v. 58, che fa pensar a Siena; ma è indizio troppo isolato. Una cosa pure notabile mi par questa: chi scriveva, o chi gli dettava, doveva saper un po' a memoria la poesia. Il secondo emistichio dell'11 s'apre con un *donna* (poi abolito), certo perchè colui aveva nell'orecchio il 51 e il 121. Nell'89 dopo *intendi c'è* un *bella* (poi cancellato), certo perchè gli risuonava all'orecchio il 25. Al 120 c'è *li carelli m' aritonno*, cioè la chiusa del 10, cui dopo si sostituisce la chiusa vera. Sono distrazioni molto caratteristiche, e chiunque ha imparato a mente questo Dialogo può aver provato che proprio le stesse son capitate più volte a lui nel recitarselo. Ora, che il copista o il dettatore sapesse il testo un po' a memoria, come può significar qualcosa circa la no-

torietà della poesia, così aiuta a spiegarci due cose opposte: la totale sufficienza della trascrizione e le parziali mende.

Quanto al poeta, la perfetta misura di molti suoi versi anche quali il copista ce li dà, la grande o relativa facilità con cui quasi tutti gli altri s'aggiustano, e la pieghevolezza dei pochissimi rimanenti a lasciarsi accomodare con lievi e oneste congetture, mi hanno sempre più convinto che egli fu un verseggiatore irreprensibile e valente. E questa persuasione ha finito con accrescer la mia risolutezza nel perfezionare la lezione diplomatica, dovendomi ogni sciatteria metrica parere inconcepibile in un tale verseggiatore.

Non mi resta se non d'avvertire che con *D'A* richiamo il solito lavoro del D'Ancona; con *SC* il fascicolo già citato del Salvo Cozzo; con *StE* la ristampa del vaticano 3793 di S. Satta e F. Egidi per la Società Filologica Romana (1903); con *MC* la Crestomazia del Monaci; con *Eliot* la riproduzione eliotipica dei fogli del codice contenenti il Contrasto, nell'Archivio Paleografico Italiano (Roma, Martelli, 1882); con *Rg* il *Regimen sanitatis* edito dal Mussatia (Vienna 1884); con *Bgn* i *Bagni di Pozzuoli* editi dal Percopo (Napoli 1887): con A il vaticano 3793; con B il vaticano 4823: pretta copia del precedente epperò di rado preso in considerazione.

I.

Rosa fresca aulentissima c'appari inver la state,
2 Le donne ti disiano pulzelle e maritate:
Tràjimi d'este focora se t'este a bolontate.
Per te non aio abbento notte e dia,
5 Penzando pur di voi, madonna mia.

II.

Se di meve trabàgliti, follia lo ti fa fare.
7 Lo mar potresti arrompere, avanti, e semenare,
L'abere d'esto secolo tutto quanto assembrare:
Avereme non pòtteri a esto monno.
10 Avanti li cavelli m'aritonno.

III.

Se li cavelli artonniti, avanti foss' io morto:
12 Cà ïn issi mi pèrdera lo solaccio e 'l diporto.
Quando ci passo e vejoti, rosa fresca de l'orto,
Bono conforto donimi tutt' ore:
15 Poniamo che s' ajunga il nostro amore.

IV.

Che 'l nostro amore ajungasi non boglio m'attalenti.
17 Se ci ti trova pàremo cogli altri miei parenti,
Guarda non t'aricolgano questi forti correnti.
Como ti sappe bona la venuta,
20 Consiglio che ti guardi a la partuta.

V.

Se i tuoi parenti tròvammi, e che mi pozzon fari?
22 Una difensa mettoci di dumilia agostari.
Non mi toccàra pàtreto per quanto avere à 'm Bari.
Viva lo 'mperadore grazi' a Deo!
25 Intendi, bella, quel che ti dico eo?

VI.

Tu me no' llasci vivere nè sera nè maitino.
27 Donna mi son di pèrperi, d' auro massamotino.
Se tanto aver donassemi quanto à lo Saladino,
E per ajunta quant' à lo Soldano,
30 Toccareme non pòtteri a la mano.

VII.

Molte sono le femine c' ànno dura la testa.
32 E l'omo con parabole l'addimina e ammonesta:
Tanto intorno percàzzala fin che l' à in sua podesta.
Femina d' omo non si pò tenere:
35 Guàrdati, bella, pur de ripentere.

VIII.

Ch' ëo me ripentéssende? avanti foss' io aucisa
37 Ca nulla bona femina per me fosse riprisa!
Aërsera passastici, còremo, a la distisa.
Acquìstati riposo, canzoneri:
40 Le tue paràole a me non piaccion gueri!

IX.

Doi! quante son le schiàntora che m'ai mise a lo core,
42 E solo purpenzànnome la dia quanno vo fore!
Femina d'esto secolo non amai tanto ancore,
Quant' amo teve, rosa invidïata:
45 Ben credo che mi fosti distinata.

X.

Se distinata fosseti caderia de l' altezze,
47 Chè male messe forano in teve mie bellezze.
Se tanto addivenissemi, tagliàrami le trezze,
E consore m' arrenno a una magione,
50 Avanti che m' artocchi 'n la persone.

XI.

Se tu consore arrenneti, donna col viso cleri,
52 A lo mostero venoci e rennomi confleri.
Per tanta prova vénecre faraila volonteri.
Con teco stao la sera e lo maitino:
55 Besogn' è ch' io ti tenga al meo domino.

XII.

Boimè tapina misera com' ao reo distinato!
57 Geso Cristo l'altissimo del tutto m' è airato:
Concepistimi a abbattere in omo blestiemato!
Cerca la terra ch' este granne assai,
60 Chiù bella donna di me troverai.

XIII.

Cercat'aio Calabrïa, Toscana e Lombardia,
62 Puglia, Costantinopoli, Genoa, Pisa e Soria,
Lamagna e Babilonïa, e tutta Barberia:
Donna non ci trovai tanto cortese,
65 Perchè sovrana di meve te prese.

XIV.

Poi tanto trabagliastiti, faccioti meo pregheri
67 Che tu vadi addomànnimi a mia mare e a mon peri.
Se dare mi ti degnano, menami a lo mosteri,
E sposami davanti de la jente,
70 E poi farò le tuo' comannamente.

XV.

Di ciò che dici, vìtama, neiente non ti bale,
72 Cà de le tuo' parabole fatto n'ò ponti e scale.
Penne penzasti mettere, sonti cadute l'ale;
E dato t'aio la bolta sottana.
75 Dunque, se pòi, tèniti villana.

XVI.

En paura non mettermi di nullo manganiello:
77 Istòmi 'n esta grorïa d'esto forte castiello.
Prezzo le tuo' parabole meno che d'un zitello.
Se tu no' llevi e vàitine di quaci,
80 Se tu ci fosse morto ben mi chiaci.

XVII.

Dunque vorresti, vìtama, ca per te fosse strutto?
82 Se morto essere debboci od intagliato tutto,
Di quaci non mi mòssera se non ai' de lo frutto
Lo quale stao ne lo tuo jardino:
85 Disiolo la sera e lo matino.

XVIII.

Di quel frutto non àbbero conti nè cabalieri:
87 Molto lo disiarono marchesi e justizieri.
Avere nonde pòttero, gìronde molto feri.
Intendi bene ciò che bole dire?
90 Men este di mill' onze lo tuo avire!

XIX.

Molti son li garofani, ma non che salma nd'ai:
92 Bella, non dispregiaremi s'avanti non m'assài!
Se vento è in proda e girasi e jungeti a le prai,
A rimembrare t' ao este parole:
95 Cà dentra esta animella assai mi dole.

XX.

Macàra se dolesseti che cadesse angosciato,
97 La gente ci corresseno da traverso e da lato,
Tutt' a meve dicesseno: Accorri esto malnato!
Non ti degnàra porgere la mano,
100 Per quanto avere à 'l Papa e lo Soldano.

XXI.

Deo lo volesse, vìtama, te fosse morto in casa!
102 L'arma n'anderìa cònsola, ca dì e notte pantasa.
La jente ti chiamàrano: Oi perjura malvasa,
C' ài morto l' omo in càsata, traìta!
105 Sanz' onni colpo levimi la vita.

XXII.

Se tu no' llevi e vàitine co la maladizione,
107 Li frati miei ti trovano dentro chissa magione,
Bello, ben lo mi soffero pèrdici la persone;
C' a meve se' venuto a sormonare:
110 Parente e amico non t' ave a aitare.

XXIII.

A meve non aìtano amici nè parenti :
112 Istrano mi son, càrama, enfra esta bona jenti.
Or fa un anno, vitama, ch'entrata mi se' 'n menti.
Di quanno ti vististi lo maiuto,
115 Bella, da quello jorno son feruto.

XXIV.

Di tanno 'nnamorastiti, ahi Juda lo traìto !,
117 Come se fosse porpore, iscarlato, o sciamito ?!
S' a le Vangelie jurimi che mi si' a marito,
Avereme non pòtteri a esto monno.
120 Avanti in mare jittomi al perfonno.

XXV.

Se tu nel mare jìttiti, donna cortese e fina,
122 Dereto mi ti misera per tutta la marina,
E poi ca annegasseti trobàrati a la rina ;
Solo per questa cosa adimpretare :
125 Con teco m' aio a jungere e a peccare.

XXVI.

Segnomi in Patre e 'n Filïo ed in santo Matteo !
127 So ca non se' tu retico o figlio di giudeo,
E cotale parabole non udî dire anch' eo !
Morta sị è la femina, a lo 'ntutto
130 Perdeci lo sabore e lo disdutto.

XXVII.

Bene lo saccio, càrama ; altro non pozzo fare !
132 Se quisso non arcomplimi, làssone lo cantare.
Fallo, mia donna, plàzzati, chè bene lo puoi fare !
Ancora tu nomm' ami, molto t' amo,
135 Sì m' ai preso come 'l pesce a l' amo.

XXVIII.

Sazzo che m'ami, e amoti di core paladino.
137 Lèvati suso e vattene, tornaci a lo matino.
Se ciò che dico facemi, di bon cor t'amo e fino.
Quisso eo t' imprometto sanza faglia :
140 Te' la mia fede che m' ài in tua baglia.

XXIX.

Per zo che dici, càrama, neiente non mi movo.
142 Innanti prenni e scannami : tolli esto cortel novo.
Esto fatto far potesi innanti scalti un uovo.
Arcompli mi' talento, amica bella,
145 Chè l' arma co lo core mi si 'nfella.

XXX.

Ben sazzo, l'arma doleti, com'omo c'ave arsura.
147 Esto fatto non potesi per null' altra misura.
Se non ài le Vangelïe, che mo ti dico jura,
Avereme non puoi in tua podesta :
150 Innanti prenni e tagliami la testa.

XXXI.

Le Vangelïe, càrama ? ca io le porto in sino !
152 A lo mostero presile : non ci era lo patrino.
Sovr'esto libro juroti mai non ti vegno mino.
Arcompli mi' talento in caritate,
155 Chè l' arma me ne sta in suttilitate.

XXXII.

Meo sire, poi jurastimi, eo tutta quanta incenno.
157 Sono a la tua presenzïa, da voi non mi difenno.
S' eo minespreso àioti, merzè, a voi m' arrenno.
A lo letto ne jimo a la bon' ura,
160 Chè chissa cosa n'è data in ventura.

Str. I. – Vs. 1. Se si può ammettere un' ombra di dubbio che il poeta piuttostochè *c' appari* volesse *ca pari*, non è però dubbio che il verbo sia di 2ª pers., ciò essendo reso inevitabile dal *ti* del v. 2. — Anche Rg ha *state* oltre *estate* e Bgn solo *state*; ed è la forma ancora costante nei dial. mer., oltre' il non ben toscano *està* della lingua colta locale. — Gallicismo *inver*.

2. Non serve desiderar *homini* (distrazione del Colocci) o giustificar *donne*, chè il discorso non è ancor rivolto direttamente alla bella: non si saprebbe intendere perchè le si dicesse che appare in primavera, e poco s' intenderebbe perchè le si desse dell' odorosa. Si tratta della vera rosa di maggio, da tutte le donne desiderata; e la bella è semplicemente paragonata a una tal rosa. Solo è notevole la rapida fusione fra i due termini del paragone, sicchè subito nel 3 la rosa è già divenuta la donna in carne e ossa. A rigore dovrebbe dire: Tu, che sei pari alla rosa schiudente in maggio e da ogni donna desiderata, traggimi ecc. Invece comincia quasi obbliandosi poeticamente e galantemente nell' accenno alla rosa, e poi con irresistibile impeto vien subito al concreto.

3. Il *boluntate* d' un cod. del Vulg. El., latinismo, nulla dice circa la questione se Cielo scrivesse *bolon* o *bulun*.

II. – 7. *Poteresti* emendabile in *pòtteri*, *pòttiri*; ma farebbe monotonia col 9. Eppoi, se abbondan le forme in *ara era* ecc., anche per amor dello sdrucciolo (*tagliarami*), non manca *vorresti* 81; oltre *caderia* 46, *anderia* 102. — Non disprezzabile l' accenno di A. Gallo e SC al proverbio *Zappari a l'acqua e siminari a lu ventu*. Non però occorre mutar il solito *avanti*, e intravedervi *a' venti:* toscaneggiamento di *ai venti*, ove *ai* stesso non sarebbe ben meridionale. Basta, ed è bello, il largo svolgimento dell' unico motivo: l' inarabilità del mare (cfr. omer. ἀτρύγετος). Solo è dubbio se *asemenare* debba farsi *e semenare*, o *e assemenare* (ove n' esistessero altri esempii); o *a semenare*, che valesse *per seminarri* — Cfr. sic. *arrùmpiri*, arare.

9-10. *Aritonno* (o valga *arrotondare* o, ch' è meglio, *ritóndere*) fa buona rima soltanto o in questa forma romanesca, abruzzese ecc., o in forma sicula. Ma in napoletano, molisano ecc.,

no; perchè i verbi vi suonano *io monno, tu munni, isso monna*, e così *io attonno*, ecc., mentre i nomi son *munno* ecc., e gli agg. *munno monna, tunno tonna* ecc.

III. - 12. La dieresi o dialefe che pongo in *cà in* è resa tollerabile dall'energia del *cà* e dal timbro della sua vocale. Ma certo, a osar di più, sarebbe facile porre un *ci*, dopo o (cfr. 17) prima dei *mi*; il quale *ci* potè cadere per essersi preso come un'erronea anticipazione del *ci (passo)* del 13. Il *c' aisì (chè così)* del 8C sarebbe un gallicismo troppo crudo, in ispecie fuor di rima, e senz'alcun sapore stilistico. Insomma il più probabile per me è: *Cà in issi ci mi pèrdera*. — Il senso immediato è chiaro: ne' tuoi capelli, perduti che fossero, verrei io a perdere la mia gran consolazione. Ma il senso più riposto è discutibile. Vuol egli dir solo che col taglio dei capelli, poichè significa la monacazione, ei ci perderebbe quel gran conforto che è l'amarla? O vuol dire che gli fa orrore il taglio di quei capelli tanto belli, in cui più la sua vista si pasce quando la vede? O anche insinuare il voluttuoso pensiero che il vezzeggiar quei capelli è una delle sue maggiori speranze ed una delle gioie che più pregusta? Ciascuna delle tre cose è possibile, ed è ben probabile che tutte e tre si combinino insieme. Anzi l'espressione è così energica (*lo solaccio* ecc.), che sembra esigere anche il terzo ardito pensiero.

14. Che in *conforto* ci sia l'intenzione d'una rimalmezzo con *orto* ecc.? Sarebbe l'unica sui 32 endecasillabi così situati! Nel 94 è dubbio se debba leggersi *t'hai* o altrimenti, e la rimalmezzo cadrebbe, se mai, in una diversa sede. Anche negli emistichii sdruccioli non c'è rima se non ai v. 97-98. In qualche altro punto v'è l'assonanza o la consonanza, ma si vede che ciò deriva solo dal perchè gli sdruccioli sono più facilmente ottenuti con forme grammaticali analoghe. Sicchè nei v. 96-8 la più o meno eguaglianza nella fine degli emistichii (*dolesseti, accorresseno, dicesseno*) non ha, oltre la ragione generica or ora detta, altra ragione specifica se non la foga con cui lì è rimestato il medesimo concetto. Insomma artificii metrici secondarii non vi sono in tutto il componimento, e la rimalmezzo di questo *conforto* o ebbe un intento tutto stilistico, o

risultò per mero caso, e forse il poeta stesso non vi fece attenzione, come non ve la fece forse nessuno prima di me.

15. L'interrogativo apposto qui dal Grion non serve, e per poco non riesce nocivo. L'uomo dice: « quante volte ti vedo ne ho gran consolazione, mettiamoci dunque a far all'amore in perfetta regola, stabiliamo (*poniamo*) che l'amore sia reciproco! ». L'interrogativo non menerebbe che a dar forma peritosa a ciò che è meglio sia imperativo in bocca a un uomo così risoluto.

IV. – 16. Non occorre mutare, col Corazzini, in *t'attalenti*, benchè a prim'aspetto paia giusto che il *non voglio* di lei riguardi un proposito o un sentimento di lui. Gli è che la donna esprime energicamente tutta la sua ripugnanza: « questo gusto di amar te non ce l'ho e non ce lo voglio avere ».

18. A ribadire che *forti correnti* non sono che i parenti che han buone gambe, giova svolgere una riflessione dell'Imbriani, astraendola dalle ipotesi con cui egli la complicò. La scena è sicuramente in una città di mare, qual che essa sia; quindi una rapida corrente di torrente o di fiume, ove coluï potess'esser buttato dai parenti della donna, non è possibile ci fosse lì sotto o presso la casa di lei. Salvo la dannata e gratuita ipotesi che in quella città vi fosse un quissimile della *lava dei Vergini*, che un tempo precipitava in Napoli, dopo una gran pioggia, nella *strada Foria*, o di quella da cui è di tanto in tanto afflitta Bari; e che per giunta il damo avesse scelto proprio il momento successivo a una pioggia torrenziale per *percazzare* la bella!

19-20. *Seppe* muto in *sappe*, col Caix — Probabile che il testo avesse *Consiglioti che guardi*, o magari *Consiglioti ti guardi*. Spiegabile l'adulterazione, soprattutto se si parte da quest'ultima forma, dove uno dei due *ti* contigui potè essere omesso da un trascrittore (cfr. 66), e alla deficienza metrica venutane potè un altro rimediare mettendo un *che* dopo *consiglio:* ovvero un primo aver aggiunto un *che* fra i due *ti*, e un altro aver soppresso il primo *ti* per ristabilire il ritmo.

V. – 21. Il copista, che scrive scempie tante doppie, avrà scritto *trovami* coll'intenzione che valesse *tròvammi*. Sta a vedere se l'assimilazione fu nel testo primitivo o non vi fu *trovanmi*. — *Se i tuoi* è sospetto: diplomaticamente, per uno sgor-

bio che fece fin leggere *Sen tuoi;* grammaticalmente, perchè *i* non è pretta forma meridionale dell' articolo, e in questo testo non apparirebbe che qui! Agli altri concieri proposti potrei aggiungere *Se li parenti* ecc., o *Se li tuoi ci mi trovano*, o *Li tuoi parenti trovanmi?:* ma la possibilità stessa di molti espedienti toglie il coraggio di sceglierne uno.

23. L'autore avrà certo scritto *patreto* (prescindiamo dal vocalismo), e *padreto* è un toscaneggiamento prima o poi fattone dai copisti. L'intenzione di toscaneggiare, posto pure che fosse verosimile per quel tempo, è inverosimile qui dove alle forme nobili o gallicizzanti, con cui la donna indica suo padre, l'amatore vuol contrapporre la forma ordinaria, indigena, come per far discendere al suo giusto livello quel personaggio che la figlia si dà l'aria di chiamare in modo signorile.

24. Credo l'originale avesse *grazi'a,* e che la rara soppressione dell' *i* sia del copista (cfr. Caix, Orig., p. 159). Probabilmente anche si deve a lui o ai suoi predecessori il *d* di '*mperadore*, benchè fosse forma tanto usuale nella poesia, ov'era infiltrata dall'esempio provenzale e nord-italiano (Caix, 157). Ma il Mezzogiorno tutto vi ripugnava e ripugna in modo ben più assoluto del toscano, nè è verosimile che per il titolo della persona regnante non fosse usuale la forma fonetica paesana. Resterebbe al più supponibile che o la penna del poeta indulgesse a un'abitudine grafica contratta colla lettura dei poeti illustri, o che egli mettesse qui l'intenzione di far che l'uomo si desse aria pur con una pronunzia affettata. — Tutta la frase dirà: « Viva quei ch' è *imperatore per grazia di Dio* ».

25. Avendosi nel codice *quello chetidico eo*, una sillaba gli va tolta, e non c'è che l'imbarazzo della scelta; potendosi sopprimer il *ti*, superfluo, o supporre l'ellissi del *che*, tanto ovvia allora e non estranea a questo poeta (cfr. 66, 101, 108, 156, e forse 153), o scrivere *quel:* poichè, per ripugnanti che siano tali troncamenti all' organo meridionale, questo poemetto ne ha molti indubitabili, come gli altri testi di quelle età, aulici e non aulici. Preferisco *quel che ti dico eo*, perchè qui occorre un costrutto ovvio ed energico, non lambiccato per ellissi; o se no *quello che dico eo*.

VI. – 26. Altrove (85, 137) *matino*, la schietta forma meridionale; ma non ci autorizza a toglier via questo e l'altro (54) *maitino*, provenzalismo allora così comune, e che ha pur oggi i suoi ultimi echi in parlate meridionali nel derivativo *maitinata* significante una specie di canzone burlesca. A suo tempo la notai per Campobasso, come il Mussafia (*Beitrag* ecc., 76-7) per dialetti settentrionali. Questo *maitino* dunque è possibile che risalga al rimatore stesso, che o ci cascasse per l'oscillazione che in ogni tempo, e specialmente in quello, avviene a tutti di fare tra due forme d'un vocabolo, o volesse porre un'affettazioncella di più sul labbro della donna e sul suo. Lo scarso numero dei casi, due *maitino* contro due *matino*, e il trovarsi quest'ultima forma anche in uno dei più appassionati versi dell'amatore (85), rende impossibile asseverar l'intenzione stilistica o lo sceverar comunque la grafia dell'autore da quella dell'amanuense.

27. Da che C. Desimoni (*Giorn. Ligustico*, 1886, p. 73) ci scoperse che *massamutino* era l'epiteto d'una moneta coniata dagli Almoadi, detti anche re dei *Massimuti*, la quale per esser d'oro fino ebbe molto credito pur tra i Cristiani, specie marittimi, un grosso enigma s'è dileguato. Ce lo regalò il copista col suo *massa motino*. Ma scrisse egli così perchè già al suo tempo, o nel suo paese, quel pentasillabo non si capiva, e lui vi fiutò un *massa* (*d'auro*), seguito da un *motino* misterioso o arieggiante ad *ammonticchio?* È possibile, ma debbo notare che in verità lo stacco tra *massa* e il resto è ben poco maggiore di quel ch'egli ci dà in *aseme nare*, *ponia mo*, *dengna no*, *mena mi alomo steri*, *sono tica dute*, *ango sciato* ecc., dove certo egli capiva e solo non badava a far distinzioni nette. Comunque, l'oro musulmano sta bene appaiato coi bizantini *perperi*. Se a qualcuno poi venisse in testa che tutto il verso dica brutalmente esser lei tale etèra da volerci buoni perperi a comperarla, badi che ciò stonerebbe, non che col tono di tutta la poesia, ma coi versi seguenti. Ella non fa che vantarsi d'esser ricca; e nemmeno occorre perciò dare a *donna* il senso originario di *padrona*, dicendosi anc'oggi quaggiù frasi come queste: è *uomo* di trecentomila ducati, è *femmina* di cinquanta

lire al giorno. Che poi i suoi molti spontanei accenni ai danari abbiano in fondo un'intenzione volgare, è un'altra faccenda.

30. Non potresti toccarmi *neppure* alla mano: neppur una mano, non che altro. Manca qui ogn'idea del concedere o chieder la mano nel senso matrimoniale. Escludo perfino che quest'idea spunti al v. 99, dove dice che non si degnerebbe porgergli la mano per tutto l'oro del Papa e del Soldano e per tutte le esortazioni della gente che fosse accorsa in aiuto di lui tramortito. La gente la esorterebbe a *soccorrere* il disgraziato (98), e lei non stenderebbe la mano a soccorrerlo e a mostrarglisi mitigata: ecco tutto. Sbagliarono poi quelli che spiegarono *alla mano* richiamando l'idiotismo meridionale *uccidere a uno* e sim., chè un tal costrutto ha luogo coi pronomi, coi nomi proprii (*ho visto a Pietro*) ecc., ma non coi nomi non indicanti in un modo qualunque una persona, e nessuno quaggiù direbbe *ho gettato al libro, gli ho amputato al braccio* e sim. Il senso dunque non è *toccare a me la mano*, ma *toccare me nella mano*. E il dativo è come quello che si ha in italiano quando si dice *fu ferito alla spalla, mi colpì al naso* ecc.

VII. - 32. Lascio correre *addimina*, ma è più che probabile che il poeta scrivesse *addomina* (o *addumina*). Poco meno che certo mi sembra poi che il copista medesimo al v. 55 scrisse *domino*. Cola pure MC e StE *dimino*, ma in Eliot mi pare che vi sia piuttosto la traccia d'un *o*, e che questo ci suggerisca anche la distanza dal *d*.

33. *Percazzala* o *procazzala?* Il Monaci notò che l'abbreviatura posta qui dal codice è da scioglier certamente in *per* al v. 100, ma di solito vale senza dubbio *pro*, e altra suol esser quella indicante *per*. Aggiungasi che nessun altro esempio di *percacciare* ci danno i vocabolarii italiani, nè pare ve ne siano riscontri, con questo significato, in testi o parlate meridionali, mentre con *procazzare* si resterebbe meglio nell'àmbito italiano. Ma se invece si ritenga più verosimile un gallicismo, e la questione si riduca a risolvere se il poeta ricalcasse il fr. *pourchasser* o il prov. *percassar*, è più verosimile il provenzalismo, anche perchè il fr. lo avrebbe sospinto a

percazzare, come si vede dal *purpenzànnome* del 42. Risalire dal fr. *por- pur-* alla sua base latina *pro* non era ardua impresa, ma, oltrechè il poeta, come s'è visto, non lo fece per *pourpenser*, resta sempre che entrambe le voci galliche gli davano il *p* iniziale non seguito immediatamente da *r*, sebbene separàtone da non identica vocale; cosicchè egli, se fu indotto a *percazzare* dal provenzale, non ne sarebbe stato nemmen dal francese distolto. E chi sa se non è da soggiungere che ad orecchio educato al latino il *per-* dava meglio l'idea dell'insistere e del riuscire. Del resto un *percacciare* v'è nel Rg, ma vi significa il dar fuori il soverchio peso del ventre, *la sella* (v. 600), che altrove (525) è prescritto di non trattenere; e il Mussafia avrebbe dovuto più risolutamente considerarvi *sella* come un perfetto sinonimo oramai del detto « peso ». *Percaçar* è anche nell'Uguccione (590), col senso di adoperarsi nel bene e per conquistare il Paradiso, e *percaço* (1228) con quel di preghiera smaniosa: ma, come avvertì il Tobler, vi si ha anche *percurator, perdestinadho, perveçuto* (preveduto), sicchè lì si riduce a mero fenomeno fonetico, non è che la variante fonica di *procacciare*. Difficile definire il rapporto tra il verbo del Rg e quel di Cielo, materialmente identici ma di diverso senso; e non è da escluder che il rimatore medicale avesse nell'orecchio la lingua di Cielo. Comunque, questo riscontro favorisce il *percazzala*: e ne attenua l'aspetto di gallicismo crudo, personale e stilistico. Cfr. sic. *pircacciu procacciu*, oltre *pirfumu* ecc. A rigor di sintassi s'aspetterebbe *percàzzale*, ma è spontaneo e bello il passaggio dal plurale al singolare, che forse s'annida già nel 32. L' uomo ha quella data donna in capo, perciò è naturale che dalla massima sulle *femine* passi senza volerlo al concreto, a *una* cui dà la caccia.

34. Il *può* del codice m'è parso un toscanesimo, mentre il dittongo non lo sarebbe alla seconda persona, dove invece (75) il codice ha *poi!*

VIII. – 36. Ho lungamente esitato se a ristabilire lo sdrucciolo avessi a porre *ne* (*nde*) come affisso lasciando il *me* innanzi al verbo, o viceversa: ma mi son risoluto nel primo modo, perchè mi suona più scorrevole, e perchè mi sembra

più facile così spiegare il guasto della lezione. Un *menepentesse* potè nascere da cattiva decifferazione o sbadata trascrizione di un *merepentesse(nde)*, ed il *ne* così sorto dovè far prima o poi cadere lo *-nde*, divenuto superfluo. È vero che il distacco delle due particelle pronominali (*mene* o *mende*), per collocarsi l'una (*me* o *nde*) innanzi al verbo e l'altra dopo, ha dello sforzato, ma lo sforzo ben potè parer tollerabile al poeta, costretto ad una tale tmesi per ottenere lo sdrucciolo. — In ogni caso il guasto di A è evidente anche nella riduzione al verbo semplice (*pentesse*), non solo e non tanto perchè il Rg ci offre solo *repentire* (c'è però *penetire* in un dei poemetti sacri editi dal Percopo), ma perchè la donna vuol certo ribattere testualmente le parole dell'uomo, come fa al 16 ecc. — A evitar la dieresi in *eo* si potrebbe preporgli in luogo del *che* (o *ch'*) un *ca*, giacchè un *caeo* può bensì pronunziarsi sinereticamente come un monosillabo trittongico, ma può andar pure, e anzi sta meglio, come un gruppo bisillabico (*ca-eo*); sennonchè il verso successivo comincia con un altro *ca*, e, nonostante che da ripetizioni come queste il poemetto non rifugga, non è savio mettercene una di più per congettura nostra. D'altra parte, una pronunzia strascicata dell'*eo* è tutt'altro che sconveniente a questo punto, ove la donna rifà il verso all'amante, e ostenta maraviglia e stupore: come chi dicesse: pentirmi? iiio?! sei pazzo? — L'interrogativo mi par necessario. Convengo col D'A che il verso in sè correrebbe anche senza (*piuttosto* vorrei morire *che* pentirmene), ma passando al verso successivo si scopre che il *ca* di questo è desso il correlativo del *davanti* (*piuttosto* vorrei morire *che* discreditare il mio sesso). Eppoi l'enfasi interrogativa sta molto bene ad esprimere lo scatto di maraviglia sprezzante con che la donna accoglie l'insinuazione dell'uomo che ha osato dirle: bada bene che non t'abbia a pentire di non aver dato sfogo all'istinto naturale! — Per *aucisa* cfr. Caix, Orig. 84, 99, 100; oltre Gaspary, *Scuola* ecc., 232-3. Il nap. *accidere*, sic. *occìdiri* (più usuale però *ocìdiri*), non ci seduca a legger *auccisa*. In *aucìdiri* il raddoppiamento è osteggiato dal dittongo; sia poi indigena codesta forma, non men del meridionale comune *auciello* e nap. *aulira* (uliva), o sia

più o meno un provenzalismo. — In A *davanti*, com' al 69, e come due volte *davante* nei Bgn in versi e una in quelli in prosa. E al 69 il *d-* non si potrebbe sopprimere senza creare una stentata dialefe. Tutto ciò avverto perchè di solito il poemetto ha *avanti* (7, 10, 11, 50, 92), oltre tre *innanti* (142, 143, 150). A scanso d' equivoci però soggiungo che qui, nel 36, un *avanti* non recherebbe il danno prosodico che farebbe al 69: giacchè all' esordio del secondo emistichio è indifferente che vi sia vocale o consonante, essendo la sinalefe ad ogni modo impedita dalla pausa, in questo 36 rinvigorita altresì dall' enfasi interrogativa. In effetto i più degli emistichii cominciano per consonante, ma non son pochi quelli per vocale (7, 11, 21, 47, 52, 58, 63, 67, 82, 93, 98, 103, 111, 112, 116, 117, 126, 127, 131, 143, 156), cioè in ventuno sopra novantasei versi. Poichè però qui *davanti* non è richiesto dalla prosodia come lo è al 69, e vi starebbe benissimo il solito *avanti*, mi par lecito argomentare che il *d-* debba essere un rimasuglio della soppressa ultima sillaba di *ripentéssende*, e che una tal probabilità aiuti a spiegare ad un tempo e la detta soppressione e l' insolita iniziale nell' avverbio: insolita tanto più che il *davanti* del 69 significa, ed è caso unico, *al cospetto di*, mentre qui vale *piuttosto*, nel qual senso, o in quel di *prima*, è sempre *avanti*. Da un *-tessedeavanti*, con tilde sul *se*, fu facile il finire a *-tessedavanti*.

37. Alla ripugnanza della donna a screditare colla propria condotta il sesso femminile il D'A confrontò, mediante alcuni versi della *Chanson de Roland* da me indicatigli (1062-4, 1076, 1089-91), le proteste di Orlando di non voler con un suo atto di viltà attirar onta sul proprio parentado e sulla dolce Francia: p. es. *Ne placet damne Deu Que mi parent por mei seient blasmét.... Mielz voeil morir que hontages m'ataignet*. E il Caix da Compagnetto da Prato avea tratto queste parole d' un' amante: « Donne, non tenete a male S' io danneo il vostro onore ».

38. Reputando io impossibile che il poeta, accuratissimo negli sdruccioli, commettesse in due o tre casi la sciatteria di rassegnarsi all' uscita piana, ed essendo la correzione *passa-*

stici tanto semplice in se quanto consona al metodo ond'ei se li procurò (giacchè per lo meno 36 sdruccioli li ebbe coi pronomi o avverbii affissi), credo che tutto il nostro sforzo debba volgersi a stirare *ersera* sicchè ci dia onestamente una sillaba di più, risparmiandoci la facile ma tutta gratuita inserzione di un *tu*. Altri hanno messo in campo il sic. *arsira* e *assira*; ma queste forme appunto, e in ispecie la prima, suppongono un anteriore *aersera*. Siciliano e meridionale in genere è *ajeri*, e Napoli ha *ajersera*. Perciò scrivendo *aersera*, e scandendo regolarmente *aë*, si ha una schietta forma meridionale e la sillaba che ci occorre. Fu facile che di bocca in bocca o di copia in copia l'*aer* si rattrappisse in *er*, e finisse col suggerire poi il trasponimento del *ci* per riavere un settenario. Il *sera* per *ierisera* c'è in molte zone meridionali, ma qui non viene in concio, e non farebbe che crescerci i guai, cioè scemarci le sillabe. Un *e sera* ci darebbe una particella congiuntiva che qui stuona. La donna ha protestato di non voler discreditare il suo sesso, e scatta subito a rimproverare colui del comprometterla ch'egli ha fatto non più tardi della sera innanzi passando sulla strada in modo da farsi scorgere: il qual rimprovero non è che una esemplificazione di quello più generico già mossogli (26) ch'ei non la lasciasse in pace nè sera nè mattino. Or quello scatto non esige punto, e quasi non comporterebbe, un' *e*. Il discorso è tutto concitato, rotto: prima stupore, poi protesta solenne, poi rimbrotto, poi ironia, poi rifiuto mortificante. Comincia con un' interrogazione oratoria, procede per esclamazioni. La copulativa non ci troverebbe posto. — Il terribile *coreño* del codice non può correre, e i due versi seguenti suggerirebbero *cantanno* o altra voce equipollente. Un *coreanno*, o, peggio, il *corenno* preso in senso di *coreggiando* (cfr. sp. *corear*), oltre che non avrebbe alcun positivo fondamento linguistico, non ha appoggio nel contesto, che dà l'idea che l'amante fosse solo, non già accompagnato da un *coro*. Certo non è difficile in simili casi il sottintendere una serenata, a più voci, portata dall'amatore, che perfino può non esser buono lui a cantare e incaricarne gli altri che l'accompagnano; ma la serenata implica una sosta sotto le

finestre o all' uscio della bella, e il *passasti* non dinota punto una sosta, mentre poi insinua la solitudine. Evidentemente quest' uomo pizzica di canterino e poeta (*canzoneri*), e uno dei suoi mezzi di seduzione è di passar avanti alla casa della donna cantando parole d'amore: la sera precedente c' era passato così. Al più, chi volesse appigliarsi al *coreggiare*, dovrebbe intendere che egli cantasse alto *come* se addirittura cantasse in coro; ma sarebbe una supposizione quanto mai stracca, fatta di ipotesi sopra ipotesi. Orbene, o ci dobbiam risolvere al *cantanno*, per quanto disti dal codice e importi un *ata* colla tilde svanita e degenerato in *ore*, o, per allontanarcene molto meno, ci attacchiamo anche noi col Di Giovanni a un *còremo*, core mio, di sapore ironico. Giustamente fu notato che alla distesa si può così correre come cantare, onde non torni difficile che un po' di sbadataggine d' un copista mutasse in *correnno* il *cantanno*, ficcando qui una corsa affatto inverosimile; ma è del pari giusto riconoscere che la medesima attrazione fra quell' avverbio e quei due verbi potè tirare un copista a mutar *coremo* in *corenno*, che, potè venir pur da un *core mio:* tollerabile pel ritmo (cfr. 7). Ma v' è di più. Il significato prevalente e fondamentale di *alla* o *a distesa* è quel di *continuamente*, sicchè non gli bisogna nè il correre nè il cantare, gli basta il semplice *passàstici*. La donna vorrà dir non altro che questo: « tu iersera hai fatto un continuo passare e ripassare qui davanti (o qui sotto) » ; e che egli nel passare cantasse parole amorose per farle avvertire la sua presenza e per toccarle il cuore, risulta abbastanza dalla successiva canzonatura al *canzoneri* e dalla sgarbata rinunzia alle *paraole* di lui, le quali le facevan dispetto anzichè il piacere e la lusinga ch' egli se n' imprometteva.

39. Il B ha *Aquisti riposo*, l'A *aquesti tiriposa*. Veramente, benchè nel porre quest'*a* finale s' accordino D'A, MC e StE, nell' Eliot io non ce la trovo chiara e mi par che vi si possa legger anche niente più che *riposo*, e così vuole e stampa SC. Non ho poi ombra di scrupolo a riconoscervi l' *acquìstati*. Gli altri *-titi* e *-iti* che sono legittimamente in altre voci verbali sdrucciole, e la spinta assimilativa tra le due sillabe, lo fecero

degenerare in *aquistiti* che guastò la forma dell'imperativo, rimasta invece incolume nel *guàrdati* del 35. Indi provennero altri malintesi e guasti.

40. Il *tua* di B, non chiaro in A, sarà un toscanesimo, per un merid. *tue tui toe* ecc. Ma nel *Sidrac otrant.* molti *tua.* — *Parabole* guasta, e il *b* gli va tolto, che certo il poeta non lo volle e i copisti ce lo misero trascinati dai parecchi altri luoghi in cui *parabole* s'attaglia al ritmo. Cotali *paraole* non accennano al colloquio odierno, alle dichiarazioni fattele in questo dialogo, sibbene a quelle cantate la sera innanzi, ed eventualmente ad altre simili di altre sere o giorni. Al più nel suo pensiero ella accozza tutte le dichiarazioni amorose, quelle cantate al di fuori e quelle che le va facendo in casa, ma il contesto vuole che miri alle prime anzitutto, se non alle prime unicamente. E con ciò rimbecca la spacconata del 32.

IX. - 41. *Doime* si legge chiaro in A, e chi trascrive *Donne* dovrebbe invece limitarsi a dire che vi si leggerebbe anche un *Donne* quando il senso lo imponesse. Non lo impone, bensì al più tollererebbe un *Donna*, come pose l'Allacci; ma il ritmo ne resterebbe sciupato, non meno che col *Doimè*. Questo però si presta almeno all'amputazione, con che il ritmo s'aggiusta, sol che si riduca pure il *sono* a *son*. Il *me* deve avercelo intruso il copista per aver troppo in testa il *Boimè* del 56: dove però il *me* è indispensabile, come non lo è qui. Un *Doimè* s'ha in S. Caterina; e ovvio fu *doh*. Il conciero di Vigo e SC, *Doimè quan' son*, oltrechè disarmonico, è una violenza alla grammatica; e torna stilisticamente infelice, poichè anzi su *quante* la voce deve fermarsi e distendersi con espressione. A segno che l'enfasi esclamativa potrebbe contentarsi del *Quante sono*, espungendosi col D'A il *Doimè;* se non fosse inesplicabile questo come anticipazione di ciò che al 56 è *Boimè* (cfr. *Boitù* del Notaro e mil. *voj*), mentre, dato un *Doi*, è facile capire l'aggiunta del *me* per influsso del 56. — Sciolgo pur io coi più *ma* in *m'ài*, la cosa più naturale essendo che all'ingiuria di lei risponda egli rinfacciandole elegiacamente gli schianti che gli procura. Ma a rigore potremmo contentarci di *m'à*, come s'ei parlasse quasi tra se, e solo dopo passasse da un amaro

costei, sottinteso, al *tere* del 44. E in fondo non sarebbe impossibile neppur *ai* (cfr. 83, 53) per *aio;* ossia: quanti crepacuori *m' ho* procurati con quest' amore!

42. In A *purpenzano me ladia*. Mal fece il SC a pescarvi un *maladia* che avrebbe a significar *io maledico*, e importerebbe una maledizione al momento in cui egli esce di casa e così ha occasione di vederla e di rinnovare in sè gli schianti. Non bene fecero i primi e gli ultimi editori di A staccando il *pur* dal gerundio, mentre la distanza tra *r* e *p* non è maggiore di quella che non di rado ha in questi fogli l'*r* dalla lettera seguente (cfr. *coreño, mareño, martochino*). L'*r* finisce con una trasversale obliqua che sembra arietare la lettera che segue, la quale non è strano che qualche volta pigli il largo! Senza dubbio è *purpenzànnome* (riflettendoci): e non occorre nemmeno strologare un *purpenzànnone* (o *-nnonde*), poichè già in francese, come nel correlativo prov. *perpensar*, se ne aveva spesso la forma riflessiva. — Il senso del verso, stravolto da tante sottigliezze, è semplicissimo: « molti schianti mi dà quest'amore, e, *non che durante la domestica solitudine o le insonni tenebre*, ma ben anche quando, di giorno, vo fuor di casa, bastandomi anc' allora il *solo* rivolgervi il pensiero per risentir quegli schianti ». Le parole che mettiamo in corsivo sono un naturalissimo sottinteso: e ci si può arrivare in modo più spiccio col volger il secondo emistichio in forma negativa, cioè *la dia* in *non la notte soltanto*, e *quando vo fore* in *non soltanto quando sto in casa*.

43. Non si può esitare, per aggiustare il ritmo, ad anticipare il *non:* cosa viepiù semplice perciò che è facile spiegarsi come un copista si lasciasse, dal *quanto* che sta in cima al verso consecutivo, sospingere a mettere il correlativo *tanto* in cima all' emistichio, cioè in più rilievo. Non s'accorse di sciupare il ritmo, forse anche perchè l' abitudine di considerar come tollerabile la sineresi in *primajo Pistoja* ecc. faceva ingoiare più agevolmente un *a-maian-core*.

X. - 48. Mi balenò il sospetto che nel *setuto* possa nascondersi un *sì tosto*, ma mi è parso meglio stare al *se tanto*, che non importa se non la degenerazione di un *a* (con tilde) in *u*.

50. In A il *chemartochino lepersone* indica un' interpretazione precisa benchè falsa: cioè che la donna non voglia esser toccata dagli uomini in genere. Poichè invece, come ben rilevò il D'A, la ripugnanza è tutta verso colui che ora la sollecita, di certo si ha da ristabilire *artocchi* e *la persone*. Resta sol da vedere se tra il verbo e l'articolo ci sia da collocare una particella, e quale. In questo però abbiam le mani più libere che non paia, giacchè basta un unico primo errore, *la persone* volto in *le persone*, per ispiegarsi come il verbo venisse alterato in *artochin* e *artochino*. Si tratta, lo ripeto, non d'un guasto qualunque, di sillabe o lettere divenute poco comprensibili a chi trascriveva, ma di un vero malinteso, sostituente a un senso particolare un senso generico. Senza dubbio, se si pone che l'autore scrivesse *'n la* riesce ancora più facile spiegarsi il malinteso e il volgimento al plurale, nè in quest'ambiente era forma inverosimile *in la* (cfr. Caix, Orig., 200), quantunque non così usuale come nell'Alta Italia; ma gli è che l'esempio di *a la mano* (30) ci farebbe aspettare piuttosto *a la persone*.

XI. – 52. Non oso por *confreri* (arc. tosc. *friere*) perchè chi ci assicura che in questo gallicismo non siasi avverato un fenomeno simile a quello onde il prov. *fraire* divenne in sp. *fraile?* — È un fatto che in una medesima casa stessero, bensì in appartamenti diversi, frati e suore, e che nella medesima chiesa del comune convento andassero ai divini ufficii, in separate schiere, gli uni e le altre; ma non ne sarà provenuta, in via di norma, la bella conseguenza che il mariuolo qui accenna come la cosa più naturale del mondo, che frati e suore potessero stare a tu per tu *la sera e lo maitino*, e che quindi la monacazione di entrambi divenisse la migliore scorciatoia per lui, secondo che o per ingenuità d'innamorato immagina o per malizia di seduttore dà ad intendere. Gli storici sapranno se tale ingenuità o malizia ecceda di troppo le effettive condizioni d'allora: io non ho se non un cenno fornitomi dal dotto e onorando amico ab. A. Amelli, che negli Atti del Concilio Lateranense del 1139 havvi un canone che vieta alle religiose di cantare in uno stesso coro con canonici o monaci.

Ma a noi basta notare che quest'uscita poetica ha un valore psicologico, e che non costituisce di per sè una testimonianza storica, se non relativamente al fatto materiale dei monasteri misti. Anche nell'ampia e bella chiosa comparativa che il D'A fa con molti brani di poesia popolare, il lettore discreto ravviserà un'illustrazione soprattutto psicologica, e baderà che tra quei brani vi son gradazioni assai diverse per la natura del fatto che minacciano e per la qualità del sentimento.

53. In *Per tanta prova vencierti* vengono a fondersi due costrutti equipollenti: *per vincerti*, e *per vincer tanta prova*. Si fusero essi nella mente, o nella penna, dell'autore? Più facile è che li fondesse un copista. Cacciare un *in* tra *per* e *tanta* (Corazz. *pri'n*) è facile rimedio per la sintassi, non felice forse per lo stile, e suppone una sicurezza che non abbiamo che *pri* anzichè *per* fosse la forma familiare allo scrittore. Se si ha da staccarsi dal codice, tanto fa porre *vencere*. — *Faralo* sarà toscaneggiamento di *farailo* per *faraj(o)lo*. Assai men probabile *faràolo*. Cfr. *ai*, ho, all'83, e d'altra parte *farò* al 70.

54. *Stao*, sia o no la precisa forma dell'autore, è certo un presente, a cui fu vano sforzo di filologi non meridionali il voler surrogare un futuro. Nel Mezzogiorno è normale il presente per il futuro, che di rado vi si sente e, piuttosto che nel senso vero, nel senso dubitativo (*sarrà muorto*, forse è morto), ed anche nei primi secoli, se meno insolito di oggi, era meno rigidamente richiesto che altrove. A questo mio antico ragguaglio il D'A aggiunse l'opportunità stilistica che ha qui il presente, che dice la cosa futura come se già fosse.

55. *Besongne* di A l'ho sciolto come Caix e MC; ma dopo qualche esitazione, così per via dell'*ancore* 43 e *la persone* 50, 108, come pel *sopre* e altre simili forme del Rg ecc., che rendono non incredibile che il poeta scrivesse lui *besongne* per *besongna*. Il *besongno* di B fa un po' ripensare al vezzo siculo di usar questo verbo come personale (*bisogno fare*, devo fare): ma ogni sospetto in tal direzione è tronco dalla scarsa autorità di B. Piuttosto si potrebbe forse richiamare, per *besogne*, l'uso d'allora di porre il cong. per l'indic. nel verbo *dovere:*

dia, debbo, ecc., su che v. Gaspary, Scuola ecc., 241-3 n. — Per *domino* v. n. al 32.

XII. - 56. L'*ao* forse fu in origine *ai*, cioè *aj(o)*; e con le solite seduzioni potè unirsi l'influsso della finale di *reo*.

57. In A, D'A e SC lessero *deltoto*, che nel B è reso con *dellioro*: ma l'*o* non è punto sicuro. Aperto com'è di sopra, riesce eguale all'*u* del *chiu* 60, sicchè nulla vieta di legger *tuto*, come si fa pure da StE. Meglio così, altrimenti poteva affacciarcisi un vago sospetto: che all'autore fosse piaciuto di metter un latinismo in un verso che, insiem col seguente, ha intonazione mistica e solenne.

58. D'A giustifica bene il concitato passaggio alla 2ª persona, e la niuna necessità di volger con emendazioni il *concepistimi* alla 3ª, o l'*è airato* (57) alla 2ª. Anzi a me pare che la sua giustificazione basterebbe anche per una poesia più elevata. Ma ciò non toglie la possibilità che il passaggio sia qui illusorio, cioè che nell'*e* si annidi davvero un *ei* = lat. *es*, qual si trova nel 1° dei *Poemetti Sacri* ed. dal Percopo (v. 80). Se non mi ci risolvo, è perchè in Rg e Bgn c'è solo *ei* = *est*, e Cielo non l'ha mai nemmen per la 3ª, e per la 2ª non ha che *se* (109, 113, 127). — In A *ommo*, come notò il Monaci (Eliot), soggiungendo che in altra parte del ms. ricorre sei volte, e che il raddoppio s'ha pure in *commo*, *amo*, *Giacomo*, *medesimo*. Or, nonostante il partenopeo *ommo* e *ammore*, e l'uso di *comme cumme* e *innammorato* in molta parte del Mezzogiorno, non può dirsi che tali *mm* siano quivi generali e normali, e poco credibili riescono negli sdruccioli *Giacomo* ecc.; perciò non oso adottare quest'*ommo*, nè tanto meno estenderlo al 32, 34, 104, dove nemmeno il codice (il che del resto non vorrebbe dir molto) lo dà.

XIII. - 64. Metto un *ci*, che per il senso, e pel continuo uso che del *ci* fa l'autore, mi pare il più semplice modo di ottener la sillaba mancante al ritmo. Il *ritrovai* posto da altri può pur andare, ma non è preferibile, perchè attenua la rispondenza al *troverai* del 60, mentre in queste repliche il testo si compiace delle ripetizioni perfette. Basterebbe pure *e donna*.

65. D'A e SC *per dea*; StE *perchè*, come già altri conget-

turavano, ma annotano che la lettura n'è assai incerta. Quanto a me non ci leggo proprio niente, ma adotto il *perchè* per risparmiare la ridondanza che vi sarebbe in *dea sovrana*.

XIV. - 67. Ha ragione SC di non voler la virgola dopo *vadi*, e di considerare i due verbi come saldati insieme. Certo è un idiotismo comune in tante e forse in tutte parti d'Italia quello che all'ingrosso può esemplificarsi o col toscano *vai corri* e sim. o con *vattelappesca* e sim. In un canto citato da Avolio (Arch. Glott. XIII, 276) si ha *veni senti la canzuna:* ove il toscano direbbe *vieni a senti*. Badiamo però che tale idiotismo riguarda o una coppia d'imperativi, o un imperativo seguito da *a* con un infinito volto a imperativo; mentre qui si tratta di due congiuntivi, con un certo sapore imperativo. — In *mare*, come in *pare* del 17, s'ha a veder un provenzalismo (*paire pare* ecc.)? Non esiterei, se di *compare* e *comare* fosse ben sicuro che non sian indigeni d'Italia (venetismi?), e se in Sicilia non s'avesse anche *parrinu* per *patrino* (cfr. 152), che però l'Avolio tacciò di francesismo. Di *peri*, poi, come di *mon*, non è dubbio il francesismo. E l'esser questo utile anche alla rima attenua la singolarità che potrebbe notarsi in quest'accozzo tra un provenzalismo e un francesismo. Accozzo che ad ogni modo c'è sempre pur se *mare* fosse indigeno, sicchè poco nuoce all'ipotesi del provenzalismo o catalanismo.

68. *Mosteri* è francesismo e provenzalismo, ed oscilla, come fanno in italiano cotali gallicismi, tra finali diverse: qui ha l'*i*, comodo alla rima, mentre è *mostero* al 52 e 152.

69. Ho volto in *de* il qui troppo toscano *da*. Non ho osato scrivere *jenti* e *li tuoi comannamenti*, chè fui raffrenato da *vangelie*, e da scrupoli varii.

XV. - 71-2. Il Caix intese che l'uomo qui minacci di farle violenza. Ma il senso è più discreto, e, come mostrò il Rajna contro le bizzarre allusioni storiche volute dal Grion, è chiaro. Le tue parole, dice, non menano a niente: esse mi son servite per dar la scalata al castello delle tue ripulse; volevi far l'altezzosa, ma hai abbassate le arie, tanto da propormi il matrimonio! — Restan però problemucci da risolvere e c'è da

metter bene i punti sugl' i. Il *ciò che dici* si riferisce alla sola proposta delle nozze, o indica ciascuna delle risposte da lei date a ciascun assalto? S' ha da fare a rigore la costruzione *neiente di ciò che dici*, che varrebbe « *nessuna* delle cose che sei *venuta* dicendo », o, tenendo d' occhio il *neiente non mi moro* del 141, si deve prender *neiente* per puro avverbio? In questo secondo caso, che è il più probabile, il *di ciò che dici* sarebbe appena poco diverso dal *per zo che dici* del 111; e, col *di ciò* come *de hoc* (cfr. *di mere* 6), sarebbe da parafrasare: « Quanto a questo che dici delle nozze, e' non ti serve a niente ». Lui infatti vuole subito eludere quella proposta, e servirsene solo per assodare che lei ha abbassato le arie, ha confessato che non le dispiacerebbe il suo amore. Un' altra correlativa questioncella è: *le tuo' parabole* son quelle riguardanti il matrimonio, o tutte le anteriori? Non solo il plurale *ponti e scale* insinuerebbe la seconda cosa, ma in effetto, avendo egli ad ogni botta di lei dato una risposta, ei può paragonarsi a chi con abile assedio sia arrivato via via, di ponte in ponte e di scala in scala, alla cima del castello. Quest' arrivo sta appunto nel sentirsi proporre le nozze, e perciò le *parabole* concedenti le nozze non fanno parte di quelle sulle quali, benchè ripulsive, egli aveva avuta l' abilità di passare e salire. Tant' è vero che dice *n' ho fatto ponti*, e non *ne fo ponti*, come direbbe se accennasse alla profferta delle nozze.

73-4. *Penne e ale* non son perfetti sinonimi: « Hai voluto metter le penne per volar ben sù con le tue ripulse, e invece di vestirsi di penne le tue ali stesse si sono abbattute; ed io t'ho dato il colpo decisivo ». Or questo metaforico colpo vuolsi intendere in modo generico, riassumente a grandi linee la situazione, ovvero allude in modo preciso ad alcune determinate parole di lui? Se di sì, allude alla str. XIII. La bella, ridotta a non saper più come liberarsi di chi neppur avanti a lei suora si sarebbe ritratto, lo aveva esortato a girare il mondo in cerca di una più bella; e lui ne aveva colto il destro per dir che un tal giro l' aveva già compito e senza trovar donna pari a lei. Questa lusinga e questo slancio di passione era stato il colpo maestro, che aveva deciso lei a profferir-

glisi in isposa. Ma perchè poi *bolta sottana* equivale a colpo decisivo? L'un dei due esempii antichi che D'A cita è pur esso metaforico: « O Signor mio dagli (al diavolo) *la volta* oggimai *di sotto* e dà la vittoria al figliuol suo (tuo?) ». L'altro, che reintegriamo mediante il Tommaseo-Bellini, è: « Udendo il Leone parlare il Cavallo, si puose in terra; e il Cavallo gli mise il piè in grembo, pensando il Leone dargli la *volta sottana* ». Il leone s'è buttato a terra, il cavallo gli pianta il piede sulla pancia per impedirgli di dargli la volta sottana. Dunque la *volta* si dice *sottana,* non in quanto rovescia e manda sottosopra l'avversario, ma in quanto esso vien rovesciato con un colpo che si dà *di sotto* in sopra. Si vede che la locuzione correva nel gergo degli atleti. Come tale sarà entrata anche nel gergo della guerra, la quale allora si risolveva per tanta parte in lotte a corpo a corpo; ma non sarà forse entrata direttamente nella terminologia della balistica e dell'espugnazione dei fortilizii. Come traslato, tutto è possibile; e così *dare il gambetto* lo usiamo fuor della lotta ginnastica, e il *colpo di grazia* fuor del gergo del boia. Tutto ciò avverto perchè i *ponti e scale,* e i seguenti *manganiello* e *castiello* farebbero nascere l'idea che anche la *volta sottana* rientri nell'allegoria dell'« assedio », il che non risulta punto. Anzi essa allegoria, adombrata coi ponti e scale, l'uomo l'ha già subito abbandonata nel verso dopo, tutto penne e ali; nè è giusto che la riprenda con la volta sottana, che si collega più strettamente col verso delle ali, ed è una terza metafora a sè, e, se mai, piuttosto darebbe alla donna l'aspetto d'un uccellaccio senza volo e rovesciato dal cacciatore. È lei che nei due primi versi della sua risposta ripiglia l'allegoria dei ponti e scale, continuandola col mangano e col castello. Che poi in quel « rovesciamento » inflittole s'annidi un doppio senso, un'allusione ad un tratto realistico della vittoria quando sarà definitiva, non lo credo. Definitiva non è in questo momento, concerne ancora l'animo solo di lei, è un mero trionfo sulle anteriori proteste d'antipatia indomabile, molt'altro ci vorrà per venire all'ergo dopo questo primo spunto di condiscendenza, non siamo neppure alla metà del battibecco; nè al tono pas-

sionato e brutale di tutto il dialogo si confà un tocco lubrico, scherzevole, leggiero.

XVI. – 76. Dei due sensi di *màngano*, strumento o leva da alzar pesi, o macchina bellica da lanciar pietre o dardi, il primo potrebbe sorrider qui qual correlativo alla volta sottana, quasi la donna dicesse: « Non ho paura che màngani mi rovescino, mi buttino a terra »: ma dall' immediato accenno al castello c' è assicurato il secondo senso.

77. *Istòmi* o *istommi?* — Me ne sto, dice, in questa serena e decorosa e splendida sicurezza di questo castello della mia onestà, il quale è forte contro ogni assalto di seduttori.

78. *Zitello* quaggiù non è mai divenuto *zittello* come nell' uso toscano di questi ultimi secoli, e vale *adolescente*. Ma siccome se n' usa soprattutto il femminile, che val *nubile*, con *zita*, che vale *sposa*, il maschile ha ormai preso una tinta scherzevole, come se uno dicesse *verginello*. Allora non diceva che *adolescente*, e qui: « non ancora in età da prenderne sul serio le parole ». L' incoerenza tra quest' *ello* e i due *iello* risalirà all' autore?! Comunque i tre *ié* possibili pur in siculo.

79. Ben fece SC. qui e nel 106, a toglier la virgola, da altri postavi, dopo *levi;* come a toglierla dopo *prenni* al 142 *(p. e scannami)* e al 150 *(p. e tagliami)*. Da Roma in giù è usuale il modo *piglia e se ne va, pigliò e disse* e sim. Se nella prima origine ci stia sotto un' ellissi (piglia il cappello o il bastone o altro oggetto, o la porta ecc.), o se sia un pigliare tutto concettuale, un dar di piglio all' azione indicata dal verbo successivo, o se vi fu una confluenza di cotali due correnti, non è questione che ora prema. Certo in *piglia e se ne va* ci si sente come un « a un tratto, d' improvviso, senza preamboli, se ne va ». Un idiotismo simile è o fu senza dubbio *levare e andarsene* e sim., sia che cominciasse come un « *levarsi* sù o di mezzo », sia che da un « toglier sù qualcosa ». Anzi *levare, togliere*, e *prendere* o *pigliare*, son sinonimi. Ne consegue però che il *vatine* di A non cela un imper. *vattine*, ma un indic. *va' tine*.

80. In *chiaci* è la rima sicula: vale *piace*. Uno stento sarebbe supporvi un' attrazione, cioè il verbo astratto o imper-

sonale fatto concreto o personale: « ben mi piaci tu che fossi ucciso ».

XVII. - 82. In *odintagliato* di A non così staccato è l' *o* da far credere che vi si volesse un *dintagliato*, anzichè il solito *od*, fatto, come *ed* e altre particelle, aderire alla parola seguente. E il participio val *cincischiato*, tutto pieno di sfregi e ferite; giacchè il sospetto che dica *fatto a pezzi* sarebbe poco opportuno, essendovi già prima *morto* (cfr. 80), ucciso.

83. Se *mòrera* sarebbe la schietta forma classica, *mòssera* è la schietta seguace dell' analogico *mossi*.

XVIII. – 88. Che *gìronde* ecc. significhi che se n'andarono inferociti, non ho mai seriamente dubitato, come potrebbe sospettarsi da una parola del D'Ancona; poichè io volli solo, per esaurire tutti gli arzigogoli possibili, e più in celia che non dicessi esplicitamente, additare un arzigogolo che a torto credevo non proposto da nessuno: « mi fecero intorno molti gironzamenti ». Oltre il resto, un tal *gironda* non esiste, nè basta il verbo *gironzare* a suscitarlo. Ma come non è *jìronde?*

89. Il *bol* di A è compiuto dal D'A in *bollio*. Tollerabile pel senso, ma contrario alla norma ortografica di A, che scrive sempre *lgli*, e due volte sole *gli* (*boglio* 16, *intagliato* 82), giammai *lli*. Ora, aggiungere a *bol* un *glio* non si può, perchè *bol* è in fin di riga, e dalla fine dista solo tanto da capirvi a stento due lettere. Ciò potrebbe suggerire di legger *bolio*, ma questa sarebbe grafia ancor più anormale per A. Vi si legge bensì *filio* al 126, ma lì è sdrucciolo, e fa onore al copista il non avere sciupata la duplice finezza, prosodica e stilistica, onde il poeta ottenne e la voce sdrucciola e la latinità della formola ecclesiastica; sicchè quel *filio* val molto più del manzoniano *solio*, mero espediente prosodico (p. 24). E tant' è vero che il copista, sguaiato altrove, ivi fu preciso e intuì la finezza, che nel verso successivo torna subito al regolare *filglio*. Poichè dunque dopo *bol* c' è posto comodamente per una sola lettera, non resta che di legger, col SC, *bole;* che restituisce il ritmo, e quadra pel senso, che secondo me è: « capisci ciò che cosa vuol dire? capisci che cosa vuol dir ciò? ». Insomma il *che* vale *quid,* non *quod*. Tornerebbe lo stesso se gli si desse il valore di *quod*

(capisci ciò che vuol dire *quel che t'ho detto?*), ma bisognerebbe sottintendervi il soggetto grammaticale, e il costrutto avrebbe un non so che di monco. Ho messo l'interrogativo, non perchè necessario, ma perchè rende l'espressione più energica e sprezzante e tal da rimbeccare l'*intendi?* del 25.

90. « Tu hai un patrimonio inferiore a 1000 onze (cioè a 4000 agostari, che era una bella ricchezza), ed è strano che voglia coglier tu il frutto che negai a quei signoroni ». Sui rapporti col 22 discutemmo nel primo capitolo. La donna, retrograda, dice *onze;* l'uomo *agostari!*

XIX. – 91. Di tutto il poemetto, che ora mi si presenta chiarissimo in ogni minuzia per ciò che spetta al significato sostanziale, è questa la sola strofe, anzi di essa i soli versi 91 e 93, ove un po' di buio persista. Alle tante congetture n'aggiungo qualche altra. Una sia questa: « Molti sono, sulla pianta, i garofani, ma non per questo se ne piglia una salma: uno solo se ne coglie; ebbene, fra i tanti garofani cui avresti potuto stender la mano, sia io quello che tu colga: scegli me, e vedrai che non te ne troverai male! ». Il tu del secondo emistichio sarebbe rivolto, sì, alla donna, ma con quel senso più astratto che implica una massima. L'*ài* può andare in un vernacolo meridionale pur come congiuntivo, come 2ª di *aja:* senza dire che da Roma in giù sta bene l'indicativo dopo *non che.* Però tutti i nostri arzigogoli son mossi finora dal postulato che qui *ai* sia *hai* (se si prescinde da quello del *mandài* o del *mandai*), e nessuno ha pensato che possa valere *ho* come all'83. Inoltre, s'è preso sempre *garofani* in senso o letterale o di lieve allegoria erotica, senza ricercare se il vocabolo non fosse allora, chi sa, adoperabile metaforicamente per *danaro.* Questo senso quadrerebbe assai, perchè la donna gli ha detto: « il tuo avere *è meno di mille once* », e come risposta alla botta ci calzerebbe: « *molte sono* le once o gli agostari o i perperi e sim. »: ove la simmetria sintattica tra la risposta e la botta renderebbe ovvio il sottintendere in quella un « che io ho » o « che compongono il mio avere ». Ora io una ricerca storica non ho modo di farla, ma so almeno che a Napoli *i chiodi* significa *i danari,* non già, come da Roma in sù, *i de-*

biti: e *cape di chiuore* registra il Rocco col senso di *monete vecchie*. E considero che *garofano* non si dice soltanto il noto fiore nostrano, ma altresì il *chiodo* aromatico indiano e la sua pianta. Anzi, si badi, quest'altro è il vero senso primitivo, proprio del termine greco-latino e dell'italiano arcaico, e solo nel Rinascimento, a quanto pare, il nome si estese al nostro fiore olezzante, a cui non mancano altri nomi (fr. *giroflée* e *œillet;* mentre *girofle* è il chiodo aromatico, lo sp. *clavo*). Attribuendo dunque al poeta dugentista il richiamo al fiore tanto caro agli amanti, si risica di cadere, sedotti dal tema erotico, in un solenne anacronismo; mentre è più che probabile ch'ei l'usi nel senso dantesco, salvochè Dante lo ricordò per la sua applicazione culinaria, e Cielo forse per una scherzevole accezione economica. Posto ciò il verso potrebbe valere: « Non son povero quanto tu mi fai, molti sono i miei quattrini, benchè, è vero, io non ne abbia una salma ». Un' altra congettura potrebbe farsi, leggendo *chess'alma* (*chissa arma*), e intendendo: « Molti sono i quattrini miei, ma non codest' anima ne ho; non mi mancano i quattrini, è il tuo cuore che mi manca ». Che però sarebbe un'uscita forse troppo leziosetta. Quel che più m' importa è di concludere che ogni nuovo sforzo ermeneutico deve tener conto di due cose: che difficilmente *garofani* indica il leggiadro fiore o le idee accessorie che oggi vi si possono annettere, e che questo verso è verosimile che risponda all' oltraggio economico della donna. Ma se la forma *ai'* paresse strana nella pausa, forse non resterebbe che d' intendere: « i garofani tu non li metti a salme in una pietanza! pochi bastano o un solo! sia io quello o un di quelli! ».

92. Il senso osceno che altra volta mi parve qui più che verosimile, oggi credo non sia il vero. L' uomo si è sentito *deprezzare* dalla donna, considerare quasi come uno straccione a confronto di quei gran signori, e contro ciò protesta. Che prova hai tu fatta di me, da tenermi così a vile? Bisogna che abbiamo ben presente che soprattutto in certi tempi o in certi paesi il maggior rossore è di essere qualificato per miserabile o per molto meno agiato del bisogno. Invece, il senso osceno sarebbe troppo pulcinellesco per questa poesia.

93. In quest'altro enigma non ho osato neppure metter virgole. Infatti, *girasi* che da tutti s'intende come se di certo significasse i giri del vento contro la prua, o, emendato in *girati*, i giri che la barca della donna farebbe a cagion del vento contrario, io non son sicuro che non indichi invece un repentino cangiar di vento, sicchè si abbia: se il vento è in proda e cambia, cioè viene alla poppa. Nè il *giungeti a le prai* è certo che significhi « ti respinge alla spiaggia », perchè potrebbe invece indicare l'approdo, un desiderato approdo: cfr. il *se tu là ti congiungi* di Inf. XXXI, 25. *Giungere* non è *sbattere*. Poniam che l'uomo consideri come un felice approdo per la donna il farsi amorosa di lui, e il senso sarebbe: « Se il vento ora contrario si muta in favorevole e ti fa toccar la riva dell'amor mio, ti ricorderò codeste parole sprezzanti che or m'accorano nel più vivo dell'anima ». Inoltre, il *giungeti* potrebb'esser corruzione di *giungemi*, nel qual caso tutta l'allegoria nautica si riferirebbe all'uomo (Se il vento ora a me contrario si muta e mi fa giungere a riva, alla riva dell'amor tuo, ti ricorderò ecc.): o corruzione, graficamente ancor più facile, di *giungeci*, nel qual caso l'allegoria li investirebbe entrambi: « Se il vento, ora contrario al nostro amore a cagion della tua ritrosia, si cambia e ci fa arrivare ad esso amore, ti ricorderò ecc. ». A quest'interpretazione il maggiore ostacolo consiste nel dover subordinare all'unico *se* due verbi (*è*, *girasi*), indicanti col Presente due azioni consecutive in realtà e opposte, cioè dove a rigore ci vorrebbe: « il vento è in proda, *ma se* girasi », o « se il vento, che è in proda, girasi ». L'ostacolo nella sintassi greca sarebbe nullo, nè qui è insormontabile. — Correggo il *giu*. come al 121 e 125. Per *girasi*, ove *g* è latino, non oso.

94. Interpretare *ta* come *t'ha*, in costrutto impersonale, è quasi impossibile, perchè il soggetto è plurale, onde ci vorrebbe almeno *d'este*. Si può tener per certo che l'originale avesse per lo meno *tai*, e solo dubitare se valesse *t'hai*, o *t'aio* (cfr. 83); se cioè le profetizzi un pentimento spontaneo, o le prometta un rinfaccio, vendicativo o tenero. Ma v'è di più. Proprio *oste*, non *este*, leggo pur io in A, come StE; ma sup-

pongo, quantunque *oste* sia in cima al rigo, che in una fase anteriore della tradizione manoscritta s'avesse *tao este*, con *ao* (cfr. 56) per l'*aio* originario (4, 61, 74, 158). Se così leggevasi ancora nell'apografo di cui A è copia, si capisce meglio come l'amanuense, non riuscito a far entrare tutto il *tao* nel rigo che finiva, e sollecito di non dimenticarne l'*o* in cima al seguente, finisse col trascurar l'*e* di *este*. È vero anzi che a noi potrebbe parer sufficiente anche *ste*, ma poichè il pronome è sempre bisillabo, e solo al 95 potrebbe aversi un altro caso di di monosillabismo, è più prudente reintegrar l'*e*. L'*oste* intanto finisce di risolver il dubbio tra *ài* e *aio*. Pur Caix intuì *ao*.

95. L'amanuense di A, avendo scritto *cadesta*, si corrèsse soprapponendovi *tra* sopra *est*, onde SC stampò *dentra sta*, ricuperando così la vera lezione del codice. Solo, pensiamo che anche qui debba reintegrarsi *esta*. All'amanuense, che avea sott'occhio il suo *cadesta*, facilmente avvenne di non badare che ci voleva *ntrae* e che l'*e* di *de* serviva tutto al *dentra*. S'aggiunga l'eccezionalità, già notata pel 94, della forma monosillaba; e che la vicinanza stessa delle due uniche eccezioni è un nuovo argomento contro la verosimiglianza di ciascuna. — Più ragionevole sarebbe un altro dubbio: se *dentra* sia avverbio o preposizione, se cioè *animella* sia soggetto di *dole*, o questo impersonale come in *mi duole all'anima*. Ma ci risolveremo per *animella* soggetto, se consideriamo che la donna ripiglia con *Macara se dolesseti* (96) e dirà poi *l'arma doleti* (146, e cfr. 145 e 155). — Non merita sospetto *animella* perciò che sia in senso ripugnante al toscano. Lo registra il Vocabolario Napoletano del Rocco col senso ironico di uomo di cuor duro. Qui riproduce l'*animula* latino, ed è nuovo saggio della preferenza del Mezzogiorno pei diminutivi in *ello*. — Che il proprio accoramento sia esso la cosa che a suo tempo ei rinfaccerà alla donna, e così l'*este parole* del 94 siano giusto quelle che compongono il 95, non lo credo. Non queste sue parole elegiache le rinfaccerà egli, ma quelle che lei gli ha dette e che son la causa del suo patetico sconforto, ossia le parole con cui s'era vantata dei tanti signoroni che le avevan ronzato intorno e aveva messo lui in umiliante paragone con quelli.

XX. - 97-8. L'*o* penultimo di *corressoro* e *dicessono* mi sa troppo di toscano, perciò vi sostituisco l'*e*, che almeno rappresenta una delle fasi meridionali, eguale alla latina. L'incertezza tra *n* e *r* permane anche nell'àmbito meridionale, ma ho scelta, senza pretender alla certezza, la forma nasale. Ma se col divario tra i due verbi Cielo volle schivar la rima? Cfr. poi Hüllen 8-9.

XXI. - 101. La soppressione del *ca*, proposta da Schuchardt, e la spiegazione di questo pleonasmo grafico col *ca* del corrispondente emistichio del 102, non patiscono dubbio.

102. Per *cònsola* è utile richiamare il sost. nap. *cuònzolo*, che significa il pranzo, in ispecie il pesce, che si manda a chi ha un morto in casa. — *Pantasa* è un vecchio gallicismo. Oltre il Diez e il Körting, vedasi AVOLIO *Introduz.* 60, CAIX *Stud. etim.* p. 59-60. Felicemente il Paris risalì a un p h a n t a s i a r e. Non è da confondere col merid. *spanticare*, che mette capo, come intuì Carlo Pascal, a p a n t e x pancia, e da cui fu estratto il sost. *pàntico*, che male io raccostai nel 1877 a *pànico*. Le due famiglie di vocaboli si rasentano nel significato, ed è ancor da vedere se qualche forma romanza non debba trasferirsi dall'una all'altra. E *spanticare* può pur esso valere la smania amorosa.

103. *Malrascia* è mezzo toscaneggiamento di *malrasa*. Gallicismo anche questo vocabolo in Italia: per la Sicilia l'Avolio non lo notò (op. cit. 164), bensì solo per *malristati* (137).

104. *Morto* = ucciso, il che non è al 101, ove si ricollega al tramortimento per *angoscia* della strofe precedente. — Il *traita*, come *traito* del 116, non senza riscontro in altri testi italiani, è dal franc. arc. *traïtre*, ossia è un *tràitro -tra* col secondo *r* soppresso come in *propio*.

105. Non a torto, dice, t'imputerebbero d'avermi ucciso, giacchè, pur non dandomi nessun colpo di coltello o d'altro, certo tu mi togli la vita col tuo contegno. — *Sanza* è gallicismo molto acclimatosi nel vecchio toscano, e qui può esser del copista. Ma non è inverosimile fosse nell'originale: in siculo non è ancora dimenticata la forma *sanza*. E cfr. 139.

XXII. - 108. Per aver le due sillabe mancanti al ritmo, ho pensato di preporre al *bello* = *ben lo*, un vero *bello*, non es-

sendo strano che la donna, che tante volte si sente rivolger da lui un tal vocativo (25, 35, 92, 115, 144), glielo restituisca una volta con tono ironicamente carezzevole: e tornando spiegabilissimo che, finitosi con avere un doppio *bello*, un copista ne sopprimesse uno. — Dopo *soffero* l' ellissi di *che* o *ca*. — Iniziamo l' apodosi col 108, ma può ben iniziarsi col 107.

109. Il più verosimile è che l' amanuense abbia ceduto, scrivendo *sormonare*, a una spinta assimilativa, come a un' illusione morfologica aveva ceduto scrivendo *le persone*. Alla peggio attribuirei l' assimilazione al dialetto stesso, anzichè ricorrere al prov. *somondre* ecc. o ad altre supposizioni.

110. Non *aiotare* (B. All., D'A e SC), ma dall'*aiatare* di A si ricava bellamente *a aitare*, qual si trova ripicchiato dal *non aitano* del 111, e qual si ottiene con un semplice invertimento di *aia*. Così al 158 si legge *aoiti* per *aioti*.

XXIII. - 112. Dall' *istranimi* di A si cava un aggettivo che, per la riduzione di *-io* in *i*, tanto ripugna al Mezzogiorno quanto invece si affà all'Alta Italia, alla Gallia, al catalano. Sospettare qui un forestierismo o del dialetto o di ragione stilistica non mi garba, e mi par più semplice che l' amanuense cedesse alla spinta assimilativa che gli veniva dalla sillaba finale del suo conglomerato, trascrivendo per *nimi* un *nomi*, o *niomi*. Ma MC vi legge addirittura *istrano*, forse non a torto.

113. Con *or* il verso torna, accentando fortemente *fa*, e vietandogli la sinalefe con *un*: ma sospetto che il poeta scrivesse *ora*.

114. *Canno* è astrattamente possibile, ma non mi sovviene d' alcun vernacolo o testo ove si abbia altro che *quanno quannu*. Cfr. pure il Gloss. di StE. — Non è più il caso di avere la menoma perplessità sul *maiuto* felicemente proposto dal De Blasiis, e solo noto che la lezione diplomatica *ntaiuto*, stata perfin più fertile di disperate stiracchiature che non il *massa motino*, non è nemmeno graficamente limpida. Certo, non si può osar di leggere altro che *nt*, ma è pure un *t* rachitico, a cui difficilmente si troverebbe un preciso riscontro, fra gli altri *t*, egualmente brutto, e la sillaba *ta* ha un non so che di sgorbio. Se ne intravede una certa esitazione in chi scriveva, la quale sarà nata dal non conoscere la voce *maiuto*.

XXIV. – 116. Se in A il secondo emistichio non zoppicasse di una sillaba, nessuno avrebbe sospettato un guasto, dacchè il senso corre. Ma quello zoppica, e il rimediarvi con la dieresi in *Iuda*, rifacendosi alla forma greca o all'ebraica piuttosto che badare alla schietta tradizione latina, sarebbe una raffinatezza sofistica: come il limitarsi a premettervi un *o*, o peggio un *ai*, *oi*, sarebbe un brutto pareggiamento tra gli esordii dei due emistichi: *ai tanto*, *ai Iuda*. Bene dunque l'Imbriani e l'Avolio supposero che *tanto* sia un malinteso del copista toscano pel meridionale *tando tanno tanna* ecc., che vale *allora*, foggiato sull'analogia di *quando*. Ma aggiungo che bisogna legger *di tanno*, perchè così si ha il perfetto ripicchiamento del *di quanno*, e si spiega come il copista, mutato che ebbe *tanno* o *tando* in *tanto*, trovò insipido il *Di*, e lo mutò in *Ai*, e lo tolse al secondo emistichio. Beninteso che questa sequela d'errori potè esser l'opera successiva di più copisti. Quel di A ha altrove sol quattro *intando* (Gloss. StE.).

117. Di *porpore* sing. molti vecchi esempii toscani; ma che qua sia un toscaneggiamento non oserei affermarlo, poichè il testo ha pur di sicuro *la persone* e *ancore*. — Un toscaneggiamento lo fecero quei moderni che raddoppiarono il *t* in *iscarlato*, ignorando che in questa voce il Mezzogiorno non lo raddoppia.

118. In *evangiele* o *vangiele* l'*i* è pleonasmo grafico come in *giente* (97), *ciercato* (61), e può essere stato esso la colpa del guasto della vera forma *evangelie* o *vangelie*, accertata dallo sdrucciolo al 148 e 151. Fra i Toscani correva *vangelie*, oltre *guagnele*, ma può darsi che quaggiù si stesse a *evangelia* o *vangelia*. — Molti s'industriarono a racconciar il verso così da cacciarvi dentro un *non*, e quasi a tutti parve indispensabile, perchè sedotti dalla str. XXX: sicchè D'A ebbe a rifugiarsi nella considerazione che alla fin fine « in una poesia come questa non è il caso di cercar l'andamento logico e sintattico ». Ma ciò è grave torto al poeta, e fu colpa nostra di non badare che la donna non ha ancor maturato l'animo al pensiero che esprimerà nella str. XXX, ed è o vuol parere tuttavia tanto acerba da non cedere *se anche* egli giurasse sul Vangelo. Se

già ora dicesse di contentarsi del Vangelo, l'uomo scatterebbe qui a trar fuori il libro, come scatta lì!

120. Il Monaci notò che l'abbreviatura di A porta a *perfonno*, e così pose in MC. Ed io son lieto di soggiungere che il siculo dice anche *perfunnu* e *pirfunnari* (TRAINA).

XXV. – 123. A ristabilire il ritmo basta preporre *e*, e scandire *poï* ovvero *ca-an*. L'*e* ci starebbe, ancorchè il verso precedente facesse tutt'un pensiero con questo (mi ti metterei appresso per tutta la marina per raccogliere il tuo cadavere alla spiaggia); ma è quasi necessario se, come credo, il pensiero è graduale: prima cercherei di ripescarti viva, e poi, quand'anche affogassi, ecc. — In *trobareti* di A sa di toscaneggiamento la contrazione dell'*ei*; ma v'è di più che, tranne il *potresti* (7) e il *vorresti* (81), prevale tanto il Condizionale in *-ara* e sim., da esser quasi indubitabile che qui s'avesse *trobàrati*. E proprio col solito *ra*, giacchè un *-are* per *-ara*, che secondo il Monaci in altri testi occorre, sarebbe troppo inaspettato in questo.

125. Se in *apecare* di A l'*a* sia una distrazione per *e*, come parve l'intendesse il copista di B, o se l'*e* debba aggiungersi, reputandolo forse omesso per la sua identità con la finale dell'altro infinito, è questione difficile a risolvere per la sua stessa levità. Al più potrebbe dubitarsi se *a* non valga *per, a fin di* (cfr. 7). Tutte le altre gran questioni sono ormai superflue, ed è facile spiegarsi pure l'esuberanza dell'espressione, il soprapporsi d'un altro sinonimo che ripete l'idea del congiungersi ma con l'accessorio morale. Con ciò è meglio espresso a quale estremo giunga la passione, ed è meglio cercato l'effetto di inorridire la donna.

XXVI. – 126. Vedi n. all'89.

129. Ovvio preporre un *ca*, ma meglio verosimile mi pare che un *morta si è la femina* (se la donna è morta), per non essersi compreso il meridionalissimo *si*, finisse al toscano *mortasi*, e quindi alla perdita di *è* divenuto intollerabile. Aggiunger noi *ca* o *è* torna lo stesso, anzi è più lieve aggiunta *è*. Inoltre *mortasi* è costrutto senza riscontro nel poemetto, benchè certo non vi sia impossibile. Infine, *ca* saprebbe di raziocinativo,

mentre l'asciutta affermazione quadra meglio al reciso orrore della donna.

130. *Perdeci*, e anche *perdici* quando fosse siculo, lascia dubbio se valga *essa ci perde*, com'è probabile, o *tu ci perdi*. — Tutti lessero *saboro;* posto il quale, anzichè a una forma linguistica come quella di *lavoro*, penserei a una distrazione dell'amanuense sedottovi dall'*o* precedente, e fors'anche dai seguenti in *chodisdotto*. Ma gli è che il preteso *o*, spezzato com'è sopra e sotto, e non troppo dissimile dalla lettera finale di *apecare*, si presta a legger *sabore;* e m'è di conforto che così abbia letto MC. Il *b* poi è provenzalismo, e acclimatosi meglio in Toscana (*savore*); sicchè non è ingiusto sospettarlo del copista, mentre però non sarebbe giusto negarlo risolutamente al poeta. — Del copista è certo *disdotto*. Tutto il Mezzodì, tranne in gran parte l'Abruzzo e un po' di Puglia, vuole l'*ú*.

XXVII. - 132. La minaccia di lasciar *lo cantare* può, in astratto, parer goffamente ingenua, rivolta a colei che aveva schernito il *canzoneri* (39) e dettogli che la smettesse. Sennonchè quel momento drammatico è ora oltrepassato, colei è venuta dando più d'un segno di condiscendenza, e proprio or ora, con l'accenno all'orrida inutilità dell'abbracciarla cadavere, gli ha dato un ammonimento quasi suggestivo, un filo di speranza; al qual filo egli si attacca e dà nel patetico. Quella vita di canzoniere, delizia di lui, e per lei, volere o no, sodisfazione d'amor proprio, egli la lascerà! Che la minaccia sia di troncare la tenzone poetica che uomo e donna vadan qui facendo, anch'io, come il Caix, lo nego. Posto pure che il dialogo fosse un « poetico ludo », è però da capo a fondo un dramma così bene obiettivato, che quest'uscita meramente artistica, che sarebbe l'unica e romperebbe bruttamente l'illusione, non è punto credibile. Lei gli aveva detto che la finisse di seccarla con le canzoni, e lui, che lì per lì non aveva nulla replicato all'intimazione schernevole, se ne ricorda a questo punto e replica, perchè oramai può farlo in tono commovente. Addio poesia, addio canzoni avanti la tua casa, sono un uomo finito, la tua ostinazione mi uccide!

133. Il ritorno di *fare* nella stessa rima è la sola sciatteria di tutto il componimento, il che scusa in parte i tentativi, ridicoli, per mettervi *dare*. Ma la ripetizione di *fare* è a sua volta in gran parte scusata dal parlar concitato, agitato; e dall'abuso, non involontario, di *fare*, in diverse sue forme, qua e nelle str. 29-30, a fin di significare in modo sfuggente e non impudico un atto che non si voleva definire con termini analitici e proprii. Questa considerazione rende superflue anche le stiracchiature inflitte al 143 e 147, e ci trae a riconoscere nella rima ribattuta, piuttostochè una sciatteria, forse un vero artificio stilistico, d'una specie non ignota alla poetica del tempo. Come il *fare, fallo, fatto*, così v'è il pronome *quisso* (132, e forse 139), e l'aggettivo *esto* (143, 147), e *questa* o *chissa cosa* (124, e forse 160) con senso intuitivamente grave.

135. Basta scandire *aï*, come al 123 *poï*, per avere il ritmo; ma dubito qui più che lì di siffatte dieresi, tanto abusate in altri testi ed in questo così poco accolte. Il ritmo si otterrebbe meglio, o mettendo *Così;* o aggiungendo *tu* dopo *hai;* o anticipando il *preso*, e valendosi di tutto il *comelo* dei codici (*Sì preso m'ài come lo pesce a l'amo*); o, che è il più probabile benchè non appaia, pigliando *ai* per 1ª pers. come all'83, e reintegrandolo in *aio:* « mi ho afferrato, attaccato ». Chè nella sintassi d'allora, e nella meridionale anche oggi, non è necessario *mi sono*.

XXVIII. – 136. La pausa sintattica dopo *ami* coonesterebbe l'iato, ma l'impeto stilistico e la pausa metrica consigliano l'aggiunta di *e* o *ed*. In tutti gli altri 95 emistichii non ce n'è uno in cui dopo lo sdrucciolo non vi sia una pausa più o men forte, e sarebbe questo l'unico in cui la voce sdrucciola, costretta per la mancanza dell'*e* a staccarsi fortemente da ciò che precede, s'avesse a pronunziar d'un fiato col secondo emistichio. — Sul *sazo* che qui e al 146 la donna direbbe, mentre lui al 131 avrebbe detto *saccio*, mi resta da indagare; ma c'è ne' Bgn, nel Rg e nel Memoriale del Carafa, e in varie voci del verbo, e *sactio* nel R. Cass. Nelle trascrizioni dei Notai bolognesi si trova pure, con *azo, dezo* ecc., ma lì per tutt'altra causa. Quaggiù non è che un'assimilazione a

fazo faço fazzo, che in certi dialetti è legittimo: assimilazione grafica e illusoria, o vera e fonetica, nel qual caso è sorprendente, dicendosi oggi solo *saccio*.

137. Al *suso* nessuno ha badato, come per converso non si badò alla saldatura *levi e raitine*, di cui toccammo pel 79. Or il *suso*, come pure il *ti* affisso a *leva*, impediscono di ravvisarvi la solita frase fatta o idiotismo, e ridanno al primo verbo tutto il suo valore autonomo. Ma allora che altro insinuerà *lèvati suso*, se non che nel dire le parole appassionate del 133-5 il briccone s'era inginocchiato? Il poemetto non ha nè cornice narrativa nè didascalie drammatiche, e tutto vi ha da risultare dalle parole dialogate. Quel che ora ce ne risulta giova a meglio spiegare il nuovo atteggiamento della donna ad un tratto risolutasi a una franca, paladina, dichiarazione d'amore.

139. *Quisso* non è ben deciso se equivalga a quel del 132, implicando ciò che i trovatori chiamavano la gioia intera, o se si restringa al *di bon cor t'amo e fino*. E potrebbe l'incertezza essere voluta dal poeta stesso, a rappresentare o un'interiore perplessità della donna, o un suo parlare ambiguo per tenere a bada l'uomo, o un po' di entrambe le cose. Ma dopo le due dichiarazioni amorose del 136 e 138, e con l'insistenza in una tassativa promessa nel 139-40, e l'energica frase *in tua baglia*, e la possibilità sintattica meridionale che *m'hai* valga *m'arrai* (domattina), e la replica dell'uomo che bastino pochi minuti per appagarlo subito, sarà giusto dare al *quisso* un senso più sicuramente concreto. — Il verso zoppica, e in B vi si rimedia coll'aggiunta d'un *eo* dopo *imprometto*. Ma codesto sarà un antico conciero, non una testimonianza diplomatica: nè il verso ne divien bello, per l'urto dei due accenti di quinta e sesta sillaba, e per la dieresi da porre in *eo*. Tanto fa metter l'*eo* dopo *quisso*, o con la dieresi o facendo un po' di pausa dopo *quisso*, che ben la merita pel suo valore enfatico (quello che mi chiedi). Per quest'ultima ragione non porremmo *eo* in cima al verso, il che pur basterebbe alla giusta misura. Si potrebbe anche porre: *quisso te l'imprometto*. Tutti i quali rattoppi hanno su quel di B il vantaggio di

lasciar l'accento principale nel solenne *imprometto*. — Per *sanza* cfr. n. al 105; eppoi tutto il *sanza faglia* ci sta come il *mon peri*.

140. Non mi va la virgola dopo *fede*, nè il *chè*. Il *che* è epesegetico di *fede*. La donna, certo dandogli la mano, dice: « eccoti la mia assicurazione ch' io sono (o sarò) tutta tua ».

XXIX. - 142. Per la sconvenienza della virgola dopo *prenni* e l'idiotismo della coppia verbale cfr. n. al 79. — Il *tolli* vale *te'*. Il coltello non è lì su una tavola, sicchè egli lo additi o lo ghermisca ed offra; chè in tal caso non attesterebbe che è *novo!* È lui che se lo cava di tasca e gliel offre. E fa come se dicesse: « eccotelo qui nuovo nuovo, e il mio coltello serva per la prima volta a scannar proprio me, ti do io stesso l'arma per uccidermi! ». Il Grion propose *co esto cortello novo*, per evitare il duplicato che farebbe *tolli* dopo *prenni*. Giustamente al D'Ancona sembrò che un tal duplicato darebbe anzi efficacia; men giustamente soggiunse che a ogni modo « troppe cose si avrebbero a correggere e rimutare in questa poesia, se volessimo sempre ridurre il discorso al suo diretto e logico andamento ». Rendasi invece al poeta tutta la stima che merita, e in generale, e in questo particolar proposito. Il duplicato, oltrechè se ci fosse sarebbe tutt' altro che brutto, non c' è, perchè *prenni*, come ho già detto e ridetto, fa parte d'un idiotismo, vale quel che varrebbe in *piglia e vattene*, e non significa nient' affatto *piglia un coltello*.

143. Usuale in gran parte del Mezzogiorno *scalfare, scarfare*, da excalfacere, tanto usato da Plinio il Vecchio. L' Imbriani se la prese col Nannucci che lo aveva interpretato per *scalfire, sbucciare:* nè certo è bello che i filologi toscani tirassero a indovinare, a intender ad orecchio i testi e le voci meridionali, quasi queste fossero sempre sottosopra le voci toscane tutt' al più storpiate. Ma l' ottimo Nannucci e gli altri erano scusabili per mille ragioni; nè l' Imbriani, nel far una rettificazione così agevole a un Meridionale, seppe evitare d' aggiungervi uno sproposito glottologico, cioè che *scalfare* venga da *scaldare* « seguendo regolarissime mutazioni foniche »! — Per *uovo* ritorna la perplessità dataci da *zitello* (78).

144. È possibile che *mi* sia un toscaneggiamento, quantunque non estraneo oggi a parlate siciliane (PITRÈ, *Fiabe* ecc., I. CCVIII).

145. Tanto è comune in tutto il Mezzogiorno *fella fellare fellata* di fronte al tosc. *fetta* ecc., che l'idea del Vigo mi sorride. L'esclusiva meridionalità della voce l'avrà resa enigmatica in Toscana e fatta parer *infellonisce* o *infiela* (pel qual ultimo verso i lessici danno un esempio di Iacopo Soldani). Forse davvero il poeta scrisse *mi si fella*: ma non ho osato togliere il prefisso *in*, nè ciò è necessario (cfr. *intagliato* 82).

XXX. – 147. « Il fatto (n. al 133) non si può, non è possibile, se non nel modo che t'ho già detto, cioè che tu torni domattina e per oggi ti contenti della mia formale promessa ». Egli aveva affermato *Esto fatto far potesi* (143), e lei ripiglia quelle parole e le corregge: *Esto fatto non potesi*. Non v'è dunque nulla di manchevole nell'espressione, poichè in ogni caso basterebbe il *non si può*, sebbene sappia un po' di astratto; e tanto più basta qui dove lei quasi contraffà lui, solo mutandogli il *far* in *non*. Il *poterssi* di A non è che un grosso equivoco, chi sa come determinatosi, grosso anche perchè annulla lo sdrucciolo.

148. Tutte le difficoltà mi sono sparite appena m'è balenato che *a* non è che il solito rattrappimento di *ai* (cfr. 41, 53, 94, 104), e che vale *hai*. Al 118 lei ha detto che non potrebbe averla neppur se giurasse sul Vangelo di sposarla; ora, mitigata com'è, le basterebbe il giuramento e inviterebbe lui a farlo, ma presume che, naturalmente, ei non abbia seco il libro, e come ultima sfuggita per sè, come ultimo ostacolo non superabile lì per lì, gli oppone la mancanza del libro. Lui coglie l'obiezione a volo, e replica (151): « Se non vuoi altro, eccolo qui il Vangelo ». Così tutto è piano, e non c'è bisogno di mutar il *chemo* di A in *como*, nè di esitare pel *iura*. Il Nannucci (*Nomi* XII, e *Verbi* 16) lo reputò arcaica forma per *giuri*, consolandosi col latino e col provenzale, ma non lo potè rinfiancare se non con due esempiucci (*parla*, *ragiona*) di due vecchi rimatori e con uno (*làsciate*) del Boiardo, oltrechè con uno assai questionabile di Dante, Par. XXXI, 29.

Forse oggi un'esperienza più larga potrà aggiungervene altri, ma non certo dal nostro poemetto che è costante nell *-i*. Onde fu sensabile il tentativo di quelli che, per potere aver qui un *iure* o *iuri*, osarono porre altresì *arsure misure* o *arsuri misuri!* Il vero è che *iura* è imperativo, e mi resta solo qualche esitazione sulla precisa forma sintattica da ascrivere a tutto il secondo emistichio, cioè se debba all'ingrosso parafrasarsi *Si non habes Evangeliorum librum, quem nunc tibi dico iura*, ovvero *nam nunc tibi dico iura*. Se a rigore l'imperativo, anzichè il congiuntivo o l'infinito o altro, corra proprio bene, in latino o in italiano, è superfluo definire; preme solo che il senso sia: « ora, diversamente da poco fa, ti dico di giurare ». Il più semplice sarebbe intendere: *chè mo ti dico: iura*. Dare a *che* il senso di *sul quale* (libro) o *sulle quali* (*Vangelie*), si può bene, e non latinamente soltanto; ma è forse costrutto troppo squisito per questo testo. Nel 118 è *giurare a le Vangelie:* ciò anzi contribuì a far prendere l'*a* anche nel 148 per preposizione. E a dare così al *non* un accento energico; che, come pur la lontananza dal rispettivo verbo, avrebbe dovuto riuscire di per sè sospetta in questo stile. Intanto quel *se non* collegato a *iura* generava anche un'altra perplessità, per questo che, mentre è evidentemente legato a ciò che segue (*avereme non puoi*), tuttavia pareva, per la sua enfasi (*se nón*), che si rannodasse del pari al *per null' altra misura*. Col *se non hai* questa fallace impressione svanisce, il verso precedente ripiglia tutta la sua autonomia, e si limita ad alludere alla condizione già posta (*tornaci a lo matino*); quantunque i tre versi seguenti ripiglino sotto altra forma, e più concreta, la *misura* accennata nel 147.

150. Il solito idiotismo o endiadi. Non « prenni la testa o un coltello », ma: « risòlviti o metti mano a tagliarmi la testa ».

XXXI. - 151. Può andare *ch' io*, ma importa uno strascico (*ïo*) innaturale in quest'impeto trionfale, e per più ragioni tengo il poeta scrivesse *ca eo*. Ma, o *che* o *ca*, nulla di più confacente alla sintassi meridionale che questa particella, in qualsiasi sua forma, a capo d'una proposizione asseverativa.

Tanto confacente, quanto alla sintassi toscana il pleonastico *che* interrogativo: *che me lo dai?* Il Galvani, proponendo *ecco* per *ch' io*, errò come quei non toscani che nel Giusti leggono: *che? fa il nesci, Eccellenza?*

153. Non occorre un *verrò*, alla sintassi meridionale basta il presente: cfr. n. al 51 e 140. « Giuro che mai non ti verrò meno », può parafrasarsi, ponendo anche qui l' ellissi di *ca*.

151-3. Aveva proprio un Vangelo addosso? E come aveva preveduto che la donna richiederebbe un giuramento sul Vangelo e se ne contenterebbe? E un così grosso libro com'era allora un Vangelo poteva egli tenerlo in tasca o sotto panni? Per isfuggire a tali difficoltà si pensò che qui il linguaggio sia tutto metaforico. Il Grion intese che il Vangelo sia il battesimo, la fede cristiana, e accomodò la lezione per farle dire che il prete *c'era* e gli aveva lui impartito quel Vangelo che è il battesimo! Il Bartoli, meno male, intese che l'amante dica che il Vangelo è il suo cuore, e scherzi beffardamente aggiungendo d'averlo rubato in chiesa, in assenza del prete. Giustamente si oppose il Renier, reputando impossibile l'accenno alla parrocchia e al parroco in un senso non letterale, e strano che la donna si mostrasse rassicurata subito per un giuramento sul cuore, mentre alle altre proteste d'affetto aveva sempre resistito. Il Di Giovanni cercò eliminare ogni difficoltà materiale assicurando noi che aveva da mostrare un vecchio codice contenente tutta la Bibbia, eppur tale da recarsi comodamente addosso. Il D'Ancona, con giusto fastidio per ogni sottigliezza, ricorse a quest'altra uscita: certo l'amante non ce l'aveva il Vangelo, ma per assicurar la donna, vicina ormai alla resa, si vantava d'averlo, si poneva la mano sul petto, al luogo dove doveva essere se ci fosse stato. Ma in tutte codeste discussioni e dispareri sembrò a me finalmente (il 1888) che vi fosse un curioso eccesso d'ingenuità, partendovisi sempre dal postulato che il libro, se c'era, era proprio un Vangelo. O non poteva colui trovarsi addosso un libro qualunque, e alla richiesta della povera analfabeta tirarlo fuori e gabellarglielo per Vangelo?

Ci voleva tanto? Così il furbo, con un artificio dei più semplici, dei più spontanei, riuscì a fargliela; ma, bisogna convenirne, non a lei soltanto!

154. Per *mi* cfr. n. al 144.

XXXII. – 158. Per *aoiti* di A cfr. n. al 140.

159. Certo il poeta volle *jimo* o *jimu*, o forse *jamo* -*u*.

E

VALORE INTRINSECO DEL POEMETTO ED IPOTESI SULL'AUTORE E SULLA QUALITÀ DELLA SUA LINGUA

Lei non è una donna proprio del mestiere; altrimenti non ci spiegheremmo tanta resistenza, e una resa così gratuita. Parla però solo di padre e *altri parenti,* di padre e madre, e in fine di fratelli; giammai di marito, nè di fidanzato. Ma nemmen quei parenti tanto minacciati ci sono; o non son tali da doverne sul serio temer l'arrivo o lo sdegno, se i due possono e trovarsi così soli e finir con così placida spensieratezza. C'è un non so che d'astratto, d'indefinibile. Verrebbe da pensare a una giovine vedova; se non fosse ovvio il caso d'una ragazza non savia e non custodita abbastanza, che fatto il primo sproposito sdruccioli ogni tanto in altri, come s'intravede dal ricordo di quei conti e marchesi che *dice* d'aver respinti. Potrebbe magari esser questo il primo sproposito, ma ciò il D'Ancona non garantisce. All'ingrosso è una donna di facili costumi, ma che non si dà al primo venuto, e si fa pregare a lungo: per lo meno se il postulante non è un ricco, e questa sua qualità negativa deve farsela

perdonare a furia d'ardore e di adulazioni. Questa poesia non è così fantastica da portarci del tutto fuori del reale, anzi coi suoi tratti realistici ci stuzzica il desiderio di farci un'idea chiara della realtà, mentre non ce ne dà poi tanti da appagarcelo. Si resta un po' a mezz'aria, e di certo v'è solo che colei è di condizione molto mediocre; e, cedevole forse al denaro dei denarosi, è capace di cedere anche a qualche capriccio. Volentieri esce qui a parlar di denaro, ma alla larga, o per vantar la propria condizione, o per far delle frasi iperboliche significanti la sua inespugnabilità; ma nulla scopertamente chiede e nulla ottiene. Lui in quel discorso non ama entrare, e, quando non può schivarlo, si limita a poche parole generiche. Niente promette nè offre, e apparisce tutt'altro che un ricco. Se da tutto il suo fare, e dal trovarsi egli addosso un libro, si fiuta che è di condizione un po' più alta di lei, sicchè torni possibile che sia di buona nascita, ora come ora deve averne pochini. Gli starebbe assai bene la qualità di studente.

S'è parlato tante volte d'un *giullare*, ma con troppa corrività. Come con troppa sicurezza si è ancor più generalmente presupposto che l'autore sia tutt'uno col suo personaggio, e narri o finga niente più che una propria avventura. Ma l'identità del seduttore col poeta è cosa possibile, ed anche molto probabile, non però provata, nè punto necessaria. È vero che al personaggio la donna dà beffardamente del *canzoneri* quando gli rinfaccia di passar troppo avanti alla casa sua di sera, e lui in un momento ulteriore, quand'ella è già tocca, le minaccia di smetter di *cantare;* ma questi canti da innamorato non implicano per forza nè ch'egli sia un giullare di professione, nè che l'innamorato canterino sia il poeta stesso. Sarà proprio lui, ma poichè questa poesia è tutta un dialogo drammatico, onde a rigore po-

trebbe perfino esser l' opera d' una poetessa, guardiamoci dal sottintendere come un assioma quel che tale non è.

Soprattutto però guardiamoci dal *giullare*, se questa voce si prende in un senso basso o d' inferiorità al *poeta* vero. Ed anche se la si prenda in quel senso più elastico per il quale Rambaldo de Vaqueiras avrebbe potuto essere alla buona qualificato giullare, pur da chi non lo volesse schernire come la donna genovese. Tutto quel che importa di *professionale* il titolo inflitto a Rambaldo, o l' effettiva personalità e attività sua, può ben essere stato estraneo al nostro Cielo. Per l' Italia meridionale bisogna andar adagio a largir certe qualificazioni, chè Dio lo sa se farebbero al caso. In Provenza l' alta lirica amorosa, oltrechè da feudatarii, fu coltivata da poeti di professione: ma quaggiù fu lo spasso o dei principi svevi, o di gente stabilmente addetta a loro con cariche di corte o con ufficii di governo, e in ispecie di notai e giuristi. A trovatori di professione, come Rambaldo o fin come Sordello, qual uomo del Mezzogiorno potrebbe fare esatto riscontro? Del pari, benchè col Contrasto siam fuori dell' alta lirica, non si saprebbe trovare quaggiù una classe d' uomini che per mestiere avessero di comporre poesie di quel genere. Il Contrasto è unico nel suo genere. Ed è l' opera d' un vero poeta, pieno d' ispirazione, e che sapeva bene quel che faceva. La sua ispirazione era di stile mediocre, ma felicissima. Sbagliò chi pretese che quel dialogo lo scrivesse in un momento di buonumore uno dei poeti cortigiani: sbagliò perchè tutti gl' indizii sono contrarii, e perchè troppo ingegno ci sarebbe voluto per affrancarsi a un tratto da tanto convenzionalismo. Ma un po' esagerammo pur quanti ne difendemmo la popolarità. L' uomo che ruppe la compassata monotonia del parnaso meridionale, e con tanto vigore e abilità da venir il lavoro suo accolto in

un canzoniere come quello vaticano, non era un bonaccione di poeta popolare, nemmanco nel senso abbastanza nobile che questo titolo può avere, poniamo, per Antonio Pucci. Bensì era un artista, colto, quantunque di coltura diversa dalla cortigiana, e nemmen privo della cognizione di quest'ultima; e potrebbe non esser maligno il sospetto ch'egli avesse la precisa intenzione, col suo quadretto erotico grossolanamente schietto, di burlarsi dell'erotismo artificiato della poesia aulica. Comunque, il Contrasto è cosa affatto individuale e unica. Tutto quello che gli fu messo a riscontro, o è troppo più pedestre, o è troppo più intinto d'artificio. Qui da un lato è perfetta la naturalezza, mentre dall'altro manca affatto la dozzinalità, e così pure la scurrilità, la platealità, e qualsiasi uscita buffonesca.

Ciò vuol esser ben considerato. Il fondo della poesia è comico: comiche le malizie dell'uomo, comiche le ripulse altezzose della donna e la sua lenta dedizione. Ma è una comicità intima e profonda, perfettamente drammatica, acutamente psicologica; e il poeta non vien mai fuori con qualche scherzo che, atto soltanto a sfogare l'ilarità sua o a suscitar quella del pubblico, non sia però conveniente alla situazione e ai personaggi. Seriamente svolto il tema, serio il tono. Il tema è una passione sensuale, e nulla certo ha da spartire con la moralità, ma non isdrucciola mai nell'osceno, e quella passionaccia è trattata in modo tutto psicologico. La chiusa stessa, brutale per troppa chiarezza e bonarietà, non è oscena, anzi tronca la via a ogni descrizione lubrica. Di tocchi lubrici è più facile trovarne qua e là nei poeti cortigiani. Dei pregi fisici della donna, delle sue *bellezze*, non il più piccolo accenno descrittivo: la nostra immaginazione non ha alcuna presa a raffigurarsela in un modo qualunque. Appena appena v'è una

frase relativa ai capelli, ma è provocata dal caso, è la ritorsione d'una fiera minaccia, ed è indeterminata, e pur essa schiettamente psicologica: guai se te li tagliassi, ci perderei troppo! Del resto se sian bruni o biondi non si viene a sapere. E quel pochissimo di sentimentale, di svenevole, che v'è in quell'esclamazione, non facilmente si riscontra altrove: salvo un'ombra, se mai, nel ricordo del maiuto. Poesia più sobria, sotto questo rispetto, è difficile trovarne. La passione come tale è qui tutto: ardente passione, non analizzata, non manifestantesi se non nel ribattere ostinatamente tutte le resistenze una per una, e nel ribatterle, si noti, con sole parole e ragionamenti, senz'ombra di violenza o seduzione materiale: se tal non è l'inginocchiarsi che in fine forse egli fa! Son parole ora lusinghiere, ora minacciose o almeno spavalde, ora supplichevoli, ora disperate; e una volta raggiungono un'eloquenza quasi tragica, dove minaccia d'esser disposto a *peccare* sin col cadavere di lei, e le incute uno sgomento che la trae a farsi la croce. In quest'altalena di lusinghe e preghiere e disperazioni, e nell'abile schermaglia di lei, trascorrono ben centosessanta versi, che nel lettore non destano un sol momento di noia o stanchezza. Altro che la verbosità meridionale così fuor di luogo tirata in ballo dal Caix! Verbose sono le poesie auliche, pur nella loro materiale brevità, col ristagnare che fanno in vane formole e lambiccature cavalleresche. Ma nella cavalleria rusticana di Cielo l'abbondanza è schietta e piacevole; ed è l'amante, non il lettore, che smania d'arrivar alla chiusa!

Certo, vi sono tutti gli andirivieni, i su e giù, i ricorsi, le ripetizioni, che naturalmente accadono in un dialogo di quella sorta: tra una donna che vuol far cascar le cose dall'alto, non parer docile al primo urto, assaporare tutte le smanie dell'amatore o le sue lusin-

ghe, metterlo bene alla prova; ed un uomo così incapricciato da voler riuscire a tutti i costi, e da non sopportare nemmen un giorno di differimento. Ma quegli andirivieni e ripetizioni sono appunto naturali in tal caso, e perciò belli. Son messi in più rilievo dalla ricorrenza di espressioni identiche o analoghe. Perfino un intero verso ritorna tal quale: *Avereme non pòtteri a esto monno* (9 e 119); o poco meno: *Arcompli mi' talento....* (144 e 154). E così *Avereme non puoi* (149), *Avere nonde pòttero* (88). Sei volte torna l'*avanti* per esprimere protesta o scongiuro (7, 10, 11, 36, 50, 120): anzi otto, con l'*innanti* che sulla fine (142, 150) salta su curiosamente a surrogarlo. E tali avverbii stanno in cima al verso, o se no all'emistichio, introducendo spesso formole analoghe (*Avanti li cavelli*, *Avanti in mare*), o quasi identiche: *Innanti prenni e scannami*, *Innanti prenni e tagliami*. Anche codesti idiotismi, *prenni e*, *levi e* (79, 106), non vengon fuori una volta sola. E così l'*avere* sostantivato o il modo *per quanto avere* (8, 23, 28-9, 90, 100). Nulla diciamo dei tanti *se*, inizianti un ipotesi per lo più minacciosa o dolorosa (11, 17, 21, 28, 46, 48, 51, 68, 79, 80, 82, 93, 96, 106, 118, 121, 132, 138, 148, 158); ed una volta incalzantisi con un'ingenuità sintattica che arieggia l'anacoluto: *Se tu no lleri e vaitine di quaci, Se tu ci fosse morto ben mi chiaci.* Quasi identici i versi 71 e 141. Mentre non si può dire vi sia povertà di lingua o impaccio nella sintassi, si ricade volentieri in voci e frasi e giri uguali o rassomiglianti. In astratto potrebbe credersi che l'autore sia sbadatamente recidivo, se non altro per monotonia di concepimento stilistico; ma in effetto si tratterà ancor più di stilistico accorgimento, dovendosi lo stile attagliare a una donna di mediocre levatura, e ad uomo che deve e vuole adattarsi al linguaggio di lei. Così anche la mo-

notonia e l'ingenuità della forma costituisce un altro bel tratto di naturalezza e di drammatica opportunità. Ma v'è di più, chè una parte di quelle reiterazioni si deve all'intento dei due personaggi di far botta e risposta, di contraffarsi l'un l'altro, ripicchiando sulla medesima idea o parola per storcerla a un fine diverso da ciò che l'altro interlocutore voleva, o per ritorcerla addirittura come un dardo di ritorno. P. es. *Avanti li cavelli m'aritonno. Se li cavelli artonniti avanti foss'io morto; Poniamo che s'ajunga il nostro amore. Che il nostro amore ajungasi non boglio m'attalenti; Se ci ti trova pàremo. Se i tuoi parenti tròvammi; Non mi toccàra pàtreto. Toccareme non pòtteri; Intendi bella* (25), *Intendi bene* (89); *Molte sono le femine, Ca nulla bona femina; E l'omo con parabole. Le tue paràole;... pur di ripentere* (35), *Ch'eo me ripentessende* (36);... *mi fosti distinata* (45), *Se distinata fosseti* (46). E così si riscontrano i v. 49 e 51-2; 59 e 61; 60 e 64; 72 e 76-7; 79-80 e 82-3; 83 e 86; 85 e 87; 95 e 96; 96 e 101; 104 e 116; 110 e 111; 114 e 116; 120 e 121; 134 e 136; 142 e 150; 143 e 147. Tutto questo non è sciatteria, pigrizia, inettitudine al variare e al limare: è cosa voluta, è stile caratteristico, è felice spontaneità ed onesto artificio, è arte. Con la quale poi va ben d'accordo la perfezione della prosodia e del metro.

E un'altra vena del linguaggio di Cielo è da estimar a dovere: i gallicismi, e in genere le parole e frasi aventi un qualsiasi sapore letterario ed elegante. Cotal vena fu un giorno scrutata per argomentarne il grado della cultura di lui e la sua appartenenza o no alla scuola cortigiana; ma è tempo di considerarla ancor più come mezzo di stile e come attuazione d'intenti finamente drammatici. Poniam pure che qualche gallicismo od altro fosse divenuto usuale nei vernacoli del Mezzogiorno, e potes-

sero quindi non aver più un preciso valore stilistico: ma per altri un tal valore è innegabile, e per altri ancora è almeno supponibile. Quando la donna dice « domandami a mia *mare* e a *mon peri* », lo fa per darsi l'aria di signorina, proprio come una donnicciuola delle nostre provincie direbbe oggi *mammà* e *papà* (gallicismi anch'essi in origine e usuali nelle famiglie borghesi), invece del *mamma* e *tata* che è del vero uso suo. Il *mon peri* fu giusto considerarlo e come indizio della coltura di Cielo, e in quanto espediente formale poichè serve alla rima; ma non sarebbe giusto arrestarsi a ciò e rifiutarsi a vedervi qualcosa di più essenziale e più arguto (cfr. D'A., 304). L'uomo era venuto fuori coi *cleri* e *conf leri* e *volonteri*, tre gallicismi in rima; e la donna quasi immediatamente, sfogato che ha un altro sentimento, vien fuori anche lei col *pregheri* e *mon peri* e *mosteri*. Ma subito dopo lui parla arrogante e in lingua povera, e lei ribatte con lo stesso tono e linguaggio: *manganiello* e *castiello* e *quaci* e *chiaci*. Più in là (st. XXVII) egli assume un tono elegiaco e carezzevole, e lei, più che mai addolcita, sfodera il *core paladino*, il *di bon cor t'amo e fino*, il *sanza faglia*, l'*in tua baglia*. Fin dal bel principio egli aveva esordito trovatorescamente con la rosa di maggio, col *per te* e il *pur di voi*, e col *madonna mia;* e lei, a diverbio finito, chiude col tono onde aveva cominciato lui. Lo ricambia col *meo sire*, col *merzè*, con l'oscillazione tra il *la tua* e il *da voi*, tra *ajoti* e l'*a voi m'arrenno*: come se avesse ruminate le galanterie con cui egli aveva cominciato a investirla, e gliele restituisse ora, con le debite trasformazioni, in segno di arrendimento. È manifesta l'intenzion del poeta: ha voluto attribuire all'uomo il proposito di trattar colei come una dama o damigella, per meglio insinuarsele; alla donna, l'abilità di darsi tono col sapere stare anche lei su quel formulario galante,

giuntole se non altro per la via dei corteggiamenti dei conti e marchesi, cavalieri e giustizieri, dalla brava donna così fieramente respinti! Anche dunque le parole in punta di forchetta, le formole cerimoniose e galanti e galliciz-zanti, son qui un elemento rappresentativo, e son destinate a fare una comica antitesi alle parole semplici e alle parolacce, che vengono alla lor volta in campo quando la donna è stizzita perchè l'uomo fa il sordo a certe richieste e insinuazioni, o quando l'uomo piglia baldanza o gli par più furberia parlar con meno cerimonie [1]).

[1]) Il Jeanroy scrisse che l'eroe di questa poesia, se non era cavaliere, era almeno di condizione superiore alla donna, perchè ella lo chiama *mio sire*, ed egli la tratta di *villana*, « senza che essa protesti ». Or pel *villana* del 75 il Jeanroy non ha altro torto se non d'essersi fermato alla chiosa di quei dotti italiani che ci han visto un vocativo, mentre in verità l'uomo dice: « tienti villana, mantieniti ritrosa e scompiacente se ti riesce ». Ma pel *mio sire* ha avuto il torto di non badare ch'esso è solo un tardivo e pentito ricambio del *madonna*, e che l'uomo è stato il primo a parlar con deferenza; e che, anche senza di questo, ei dice *donna cortese e fina, tanto cortese, sovrana*. Il valente romanista si burlò alquanto di noi Italiani pel troppo star intorno a questo vecchio poemetto. Nel mio presente lavoro ho a due riprese indicato le ragioni del nostro eccesso, fin dove eccesso fu, e qui potrei anche soggiungere che dell'importanza d'una poesia difficilmente un dotto straniero si dà il debito conto; e dico così del suo valore intrinseco ed estetico, come di altre cose che di lontano poco si scorgono e meno s'apprezzano. Ma, se non temessi di parer piccoso o ruvido verso il Jeanroy, soggiungerei anche un'altra cosa, cioè che dal canto suo ha avuto la colpa opposta: di star troppo poco intorno a questa vecchia poesia, tanto che gli è potuto accadere d'accorgersi solo del verso 156 e non del 5 e degli altri!

Abbiam riconosciuto gli andirivieni, ma essi non tolgono che nel dialogo, preso da cima a fondo, non vi sia una gradazione, un lento progresso nell'assedio e nella resa. V'è anzi un vero e proprio *climax*; e certi scatti repentini, che paiono risospinger le cose al loro stato primiero, in realtà avviano pur essi alla catastrofe. La gradazione progressiva, e gli sbalzi momentaneamente regressivi, sono immaginati con arguta malizia, e serbano una perfetta verosimiglianza psicologica.

Egli comincia con una dichiarazione galante e poetica. Ella risponde ch'ei potrebbe compier tutti i miracoli fuorchè quello di conquistar lei, che piuttosto si risolverebbe alla monacazione tagliandosi i capelli. L'accenno a un simile taglio (di quei capelli!) porge a lui il destro d'una nuova dichiarazione, e della proposta di stabilire una reciproca corrispondenza d'amore. Ciò alla sua volta dà a lei l'addentellato per una nuova formale ripulsa, ribadita col mortificante consiglio di far presto a battersela se non vuole che il padre e i parenti lo costringano a fuggire e lo rincorrano per dargli il castigo che merita. Con ironico parellelismo di frase, gl'inculca: come t'è piaciuto di venire, così ti piaccia di svignartela. Ed egli allora fa il gradasso, minaccia la Defensa e gli Agostari, e le vuol far intendere che lui per sè non ha paura, e ha ragione di non averne, anzi la paura dovrà averla quel padre di cui essa vuol fargli uno spauracchio. Su questo punto lei non insiste, poichè quel padre e quei parenti sono evidentemente dei fantasmi o quasi diremmo dei crediti inesigibili; e risponde con una protesta più generica: tu non mi lasci un momento in pace, non so per chi m'abbi presa, mentre io sono una donna ben agiata, e per tutto l'oro del Saladino e del Soldano non mi darei a te. Alla protesta egli replica facendo lo scettico e l'uomo esperto dell'indole morale e fisica della

donna. Molte donne han la testa dura, ma l'uomo a furia di dar la caccia a quella ch'ei brama finisce con l'averla in poter suo, giacchè la femmina non può far a meno del maschio, e tu, te lo dico pel tuo bene, guarda di non aver a pentirti. — Io pentirmi?, scatta su lei, ferita da quella sicurezza spavalda, magistrale, e offensiva per tutto il suo sesso. Ma io, continua, preferirei morire anzichè discreditare il mio sesso. E ripiglia anche lei il tono ammonitivo. Tu, dice, ieri sera al più corto, core mio, facesti un continuo passare e ripassare qui davanti; ma le tenere canzoni con le quali vuoi farmi avvertire il tuo passaggio te le puoi risparmiare, caro il mio canterino, giacchè non mi vanno mica a sangue.

A un'esortazione così umiliante e ironica, che ferisce il seduttore non solo nel fine a cui mira ma nei mezzi che aveva la presunzione di creder seducenti, che può egli replicare? Si trova in impaccio, è avvilito, e non gli resta che di buttarsi al tenero: oh quanti schianti mi fai soffrire! e non solo quando ti cerco o mi trovo nella solitudine della casa o della notte, ma pur quando di giorno vo per le strade e dovrei sentirmi un po' svagato! egli è che in questo mondo non ho mai amata una donna quant'amo te, sicchè devo proprio credere che mi sii destinata. A questo sdilinquimento di lui essa ripiglia sempre più il disopra, e ripicchiando l'ultima parola esclama: bel destino in verità! cadrei dalle mie altezze, mal collocate sarebbero le mie bellezze in un uomo come te; e se mi capitasse tanta disgrazia, di dover esser tua, piuttosto mi taglierei le trecce, mi fo monaca! È la seconda volta che fa questa minaccia. La prima ei non l'ha presa troppo sul serio, ne ha tolto solo occasione a esprimere un certo sgomento, un rimpianto voluttuoso, una voluttuosa speranza, una nuova dichiarazione d'amore. Ma qui, meglio preparato a quella minaccia, esa-

sperato dai persistenti rifiuti, esaltato dalla passione sempre più bollente, ha un'uscita nuova e ben altrimenti energica. Ah sì? tu ti fai monaca? e io mi fo frate! e nello stesso monastero, e così starò con te sera e mattina, e finirò col possederti, poichè a questo son proprio risoluto! Un'uscita così empia suscita in lei gli scrupoli: e per quanto insieme la lusinghi molto un amore che non arretra neanche innanzi all'empietà, si sfoga in un querulo lamento divoto. Che tristo destino è il mio, dice; si vede che Gesù mi ha proprio in ira, e m'ha fatta nascere per dovermi incontrare con un uomo senza religione! Quindi, un po' per levarsi di torno un amatore così feroce, un po' perchè a quell'eloquenza passionata prende pure gusto, dice: solo io ci sono? il mondo è grande, gira un po' per il mondo e troverai certo una donna più bella di me. Un mirabile appiglio viene a dargli così, e non così contro la sua intenzione come vorrebbe far credere. Girare il mondo? Ma l'ho girato, in lungo e in largo, e una donna bella come te non vidi mai, percio t'ho scelta per mia sovrana.

A una protesta così iperbolica, così piena di passione, così senza sfuggita, la donna non insiste più in quelle ripulse assolute, aspre, indicanti o simulanti una vera antipatia o disprezzo per colui. È mezzo vinta, si dichiara disposta a sposarlo. Ma sposarlo veh!, e con tutte le regole e la solennità. E parla come una damigella d'alto grado, da esser chiesta formalmente ai genitori, che possono *degnarsi* o no di concederla. Ma ciò è troppo ed è troppo poco per lui. A quella profferta egli sguiscia, e non ci si ferma se non per estrarne quel che vi sta in fondo e che solo gli preme: facevi tanto la ritrosa, e io te ne ho sapute dir tante, ho colto così bene a volo le tue parole, che ti ho tirata a confessarmi che mi sposeresti volentieri: dunque non puoi resistere alla

mia brama. Ella, punta e scornata dal brutale rifiuto di quel matrimonio che aveva fatto cadere così dall'alto, retrocede stizzita. Ripicchiando su una metafora bellicosa ond'egli avea vantata la sua vittoria, si protesta daccapo ostinata, inespugnabile. Nè le basta pareggiar così le partite; ma sfoga meglio la stizza dandogli del ragazzo, ingiungendogli d'andarsene subito, proclamando che ci avrebbe gusto se col rimaner lì ei ci rimettesse la vita. Di nuovo dunque lo spauracchio dei parenti, benchè accennato in nube. Ma l'uomo, per meglio calmar quell'ira già in parte sfogatasi con le parolacce, s'afferra a quell'ultima imprecazione di morte, e ne trae partito per far il buono e l'accorato, e per saltar sù con una nuova dichiarazione strabiliante. Dunque tu, *vita* mia, vorresti che per te fossi *strutto?* ma se anche dovessi restar ucciso o con le carni cincischiate, non mi moverei di qui senz'aver il frutto del tuo giardino che è il mio assiduo desiderio. La garbata metafora non dispiace a lei, che ad ogni modo se ne giova per ritorcergliela contro. Quel frutto che dici io l'ho negato a dei gran personaggi, e come vuoi lo conceda a te? capisci che significa ciò? tu non sei un riccone come quelli!

È un altro punto scabroso. Lui non può negare la sua inferiorità, ma non vuol lasciarsi buttar troppo giù. Non gli conviene di accettar la taccia di povero, ma non è in grado di vantarsi ricco nè di prometter lauti doni. Ancora una volta è costretto a sguisciare; e lo fa con un garbo che noi misureremmo meglio se il testo non ci riuscisse qua un poco oscuretto. Ma insomma tocca alto alto del proprio valore economico, supplicando di non esser vilipeso se prima non è messo alla prova; e subito passa a far di nuovo l'accorato. Se le cose mutano, dice, avrò a ricordarti codeste parole con le quali m'hai voluto umiliare; questa mia povera animuccia molto mi

duole di dentro. La donna, nuovamente stizzita che egli faccia sempre il sordo quand'essa allude a qualcosa di concreto, dal patetico accenno all'animuccia trae l'incentivo e la formula a una nuova imprecazione. E così la ti dolesse tanto, dice, da farti cader tramortito! e la gente accorresse da tutte le parti a chiedermi pietà per te! ed io non mi degnerei di soccorrerti per quanto avere ha il Papa e il Soldano.

E dalli con l'*avere!* A lui non conviene di raccogliere accenni di tal sorta, vaghi o no che siano. Nè può prender di fronte tutto quello sdegno. Far la vittima, far l'addolorato, lasciare sbollir la collera, è il suo unico espediente; poichè è risoluto a voler tutto, ma tutto per semplice grazia. Se a un'anteriore imprecazione funebre aveva risposto con un'interrogazione di dolorosa sorpresa (81), qui invece mostra d'accoglierla con dolorosa gioia, con amara voluttà. Dio lo volesse, *vita* mia, ch'io ti fossi *morto* in casa! troverebbe pace l'anima mia che ora non fa che smaniare: bensì a te la gente darebbe della spergiura, della malvagia, della traditrice, per avermi ucciso in casa tua, come infatti la vita tu me la togli pur senza ferirmi con alcun'arma. Non la piglia troppo di fronte, ma nell'atteggiarsi a vittima insinua il pensiero ch'egli abbia come il diritto d'esser appagato in una passione così prepotente, un diritto che tutti gli riconoscerebbero. La donna nota quello strano eccesso di pretensione e se ne mostra impaziente al massimo grado. È come se dicesse: Ma la vuoi finire, che il diavolo ti porti? bada che se i miei fratelli t'ammazzano, a me, carino mio, non me ne importa un fico! la sfacciataggine che tu commetti qui è tale che nessun parente o amico ti può dare aiuto. — Parente? amico? ahimè! Ecco una buona occasione per far l'umile e appellarsi alla pietà, alla generosità. Amici e parenti, dice, non ne ho io, che

son forestiero tra la brava gente di questo paese. Non ho altro titolo presso di te nè altra forza che il mio smisurato amore. Per poco non dice: «Gualtier Maldé, studente sono e povero»! Il mio amore, continua, è nato un anno fa, quando ti vidi vestita di maiuto. Questo cenno lusinghiero non è senza effetto su lei, che, più compiaciuta che non incredula e sdegnata dell'impostura come vorrebbe far credere, mostra maraviglia che il maiuto lo abbia abbagliato tanto quanto farebbe la porpora o altro di simile. E ritorna al pensiero del matrimonio: non per riproporlo, e tanto meno per riparlarne con tanta larghezza ed enfasi e gallicismi, chè dopo l'accoglienza fatta alla prima proposta non ne sarebbe più il caso, ma per toccarne in modo sfuggevole e negativo, vendicativo. Quantunque il lungo dibattito l'abbia ammollita, l'amor proprio già ferito su quel punto non le permette di tornar all'idea del matrimonio se non per darsi l'aria di respingerla e di prendersi la rivincita. Se anche mi giurassi sul Vangelo d'essermi marito, non cederei e piuttosto mi getterei in mare! Questa minaccia, tanto peggiore di quella della monacazione, dà a lui l'ansa a un nuovo scatto di passione disperata e di selvaggia eloquenza. Se ti getti in mare, ti rincorro per tutta la marina, e se anche non ti ritrovo che cadavere, sfogherò su quello la mia brama, per quanto in modo peccaminoso. La donna inorridisce crocesignandosi; ma quanto sia commossa da quell'impeto che non conosce ostacoli, si vede dal tono benigno e quasi fraterno che assume: *so* che non sei eretico o figlio di giudeo, e come mai dici parole così inaudite? Poi, per volerlo far rientrare in sè, gli ricorda pazientemente un'ovvia verità, che la donna morta non serve più a nulla. E lui approfitta di tanta condiscendenza, e con aria profondamente desolata risponde: lo so bene, ma non mi resta altro da fare!

E séguita a batter sul ferro mentr'è caldo. Se non mi concedi quel che ti chiedo, sono un uomo finito: addio canzoni d'amore! Contentami, chè non ti costa nulla, e benchè tu non ami me, io amo molto te, e son preso come il pesce all'amo. E in queste ultime supplicazioni, a quanto pare, s'inginocchia. Ella, finalmente commossa davvero, gli ricambia la dichiarazione amorosa, gli dice d'alzarsi, ma vuol che si contenti delle promesse formali che gli fa, e il meglio si rimetta al domani. Egli insiste per l'oggi, dice che non ci vuol niente, che il cuore non gli regge più. E come l'eroe del celebre componimento di Carlo Porta, tira fuori un coltello: non minacciando però di sgozzarsi da sè, offrendolo invece a lei perchè lo sgozzi. E lei compatisce l'arsura, ma insiste che la cosa non è possibile: e con un ultimo ritorno all'idea o alla larva del matrimonio dice: se non hai teco il Vangelo, sul quale ora ti consento di giurare, è impossibile ch'io ti compiaccia, e piuttosto tagliami tu la testa a me. Prima aveva detto non bastarle nemmeno un giuramento sul Vangelo: ora ammette che basti, ma oppone l'ultima difficoltà: non c'è lì pronto un Vangelo su cui giurare. Ma il furbo non se lo lascia dir due volte. Se non c'è altra difficoltà che questa! Egli si trova addosso un libro qualunque: lo tira fuori, e glielo gabella per Vangelo. E lei ormai piglia tutto per vangelo!

In verità che chi seppe filar con tanto garbo una tale storiella non potè essere un poeta poco o tanto popolare, sebben sappia di popolare il soggetto e l'appropriato suo stile. Al D'Ancona, che volle riconnetter questa poesia con l'antico canto amebeo, arrise un pensiero arguto e dotto, ma eccessivo e non verosimile. Il Contrasto si riconnette immediatamente a tutta la poesia dialogica del medio evo, latina e volgare; e al più potrà

indagarsi se e quanto questa si riconnettesse a sua volta con l'egloga greco-latina, che poi rifiorì allegorizzante nei nostri tre massimi trecentisti. A rigore, basterebbe il Contrasto di Rambaldo de Vaqueiras con la donna genovese per aver ispirato a Cielo il suo. Non so s'egli lo conoscesse, e in ogni caso non ne imitò nè l'austerità della donna nè il bilinguismo del dialogo. Certo vi sono anche delle lievi somiglianze particolari qua e là, ma questo importa poco: ciò che importa è che quel solo componimento provenzale sarebbe, dico, bastato a stuzzicar l'estro di Cielo. Il quale però avrà pur conosciuti altri dialoghi e contrasti, quantunque per il metro e per altro abbia qualcosa di ben indigeno, certo di provenienza non gallica ed anche non erotica. Perciò al pensiero troppo archeologico del D'Ancona osai oppormi subito, col Bartoli. Nelle paradossali speculazioni del Caix questo solo di vero c'era nel fondo, che Cielo fu proprio un poeta. Un tal vero egli lì per lì lo compromise anzichè farlo riconoscer presto e bene, dacchè lo tradusse in specificazioni assurde e lo complicò con esagerazioni e storture d'ogni genere.

Codesto lo ammise anche il Jeanroy, che pur si compiacque d'averlo avuto a precursore allorchè si mise a sostener una tesi più larga e vaporosa, infirmando l'origine tutta autoctona della poesia di Cielo e di quante altre le somigliano, e molto intravedendo in esse il riverbero della poesia francese [1]. La tesi combattuta aspramente quaggiù [2], era stata carezzevolmente ripresa dal Paris [3]. Il Jeanroy aveva avuto il pregio e il difetto di spesso affermare o negare con poca risolutezza, o di

[1] *Les origines de la poésie lyrique en France au moyen âge.* Paris 1889. Già ne abbiam citata la parte tradotta in italiano.

[2] Cfr. Cesareo, op. cit., p. 331 sgg.

[3] Colla recensione nel *Journal des Savants* del 1891-92.

ondeggiar tra l'audacia e la discrezione; e il Paris, limpido e preciso per natura, ma mirabile per la squisita delicatezza dei suoi tocchi sulle cose incerte, aggiunse nuove penombre pur favorendo in massima le idee del valente alunno. Ma entrambi furon proclivi a esagerare l'influenza francese. Io non ho nessun preconcetto contrario, e n'è prova lo zelo onde nelle mie ricerche etimologiche ho scovato nuove caterve di gallicismi nell'italiano; come in ogni altra specie di ricerche, anche in questo volume, ho messo cordialmente in rilievo la priorità gallica nella cultura volgare e il discepolato dell'Italia. Non fo mai questione d'orgoglio nazionale: ma inoltre, se l'ho a dire, qui mi sembra che ad appagar l'orgoglio italiano basterebbe il solo Dante, e che a tal paragone divien poca cosa anche il fatto, se venisse provato, che tutto ciò che in Italia precedè Dante fosse mera imitazione della letteratura francese e provenzale. Nulla mi premerebbe dunque che Cielo risultasse uno stretto imitatore di quella, e già ho accennato volentieri a Rambaldo, come sempre ammisi che Cielo potess'essere più o meno affiatato cogli idiomi e le letterature transalpine e coi loro seguaci italiani. Ma gli è che in questi medesimi, come ha insistito il Monaci, e ancor più in Cielo, la cui metrica è assolutamente indigena o di schietta tradizione latina e magari bizantina, v'è qualche cosa che certo non vien d'oltralpe! Lo stesso Paris (p. 32-3), negandone l'origine dal canto amebeo, torna tuttavia a condannare la tesi del Caix, e riconosce che *la foga e il naturalismo* di Cielo non han riscontro in poesie francesi. S'arrischia appena a buttar lì di volo che la poesia francese era molto diffusa allora nelle Due Sicilie; come già altrove [1])

---

[1]) Nella recensione ai *Canti popolari* del Nigra, nel *Journal des Savants* del 1889.

insinuava che la lirica meridionale non risale forse direttamente alla tradizione classica e ci possa esser qualcosa di mezzo, meramente medievale, che non dice ma si fiuta dovrebb' esser francese, concludendo tuttavia che la lirica meridionale è schiettamente italiana, « et n'a de parenté directe avec celle d'aucun autre pays », salvochè in nota soggiungeva non esser forse insignificanti, come al Nigra e al D'Ancona sembrarono, certe somiglianze tra gli stornelli e i canti d'altri paesi. Qualche confronto con Cielo additò in testi francesi, cioè che in una Pastorella (II, 47, nella raccolta del Bartsch) l' uomo conosce la donna da un certo tempo (da un mese); ed ivi stesso, e nella tenzone della Beghina, la bella finisce col cedere dopo avere più o men sinceramente resistito. Ma son confronti, come ognun vede, che non menano a niente [1]). Se poi si allargasse il discorso alla Pastorella più largamente intesa, cioè a quelle sue varietà che son diverse dal suo tipo classico e delle quali il Paris tocca con la solita destrezza (ap. 15 sgg.), la tesi del Caix risulterebbe ancora più falsa. Nota poi il Paris che nella Pastorella tipica il poeta talvolta scherza lui stesso sulle formole d'amor cortigiano prodigate alla pastora, o, peggio, sul matrimonio promessole (p. 22); ma quest'ultima cosa è agli

[1]) La donna di Cielo non ha alcuna bigotteria. Mostra una ragionevole religiosità nello scattare contro due uscite aspramente sacrileghe dell'amante; e ciò è, e tanto più era allora, un tratto naturalissimo in una povera donna che, se pur di facili costumi, non rinnega i più ordinarii scrupoli religiosi. Se minaccia di farsi monaca piuttostochè cedere, gli è per dar così la misura del grado cui giunge la sua ritrosia verso chi la vuol sedurre. Dice di farsi monaca come poi dice di buttarsi in mare. Non eccede mai i limiti d' una donna semplicemente onesta, non già dedita all'ascetismo.

antipodi di Cielo, e quell'altra, già ampiamente da noi illustrata, è una coincidenza interessante, e potrebbe non esser fortuita, ma al più al più indicherebbe in genere la conoscenza di cotal poesia francese e non altro. Pel Paris la Pastorella tipica fu forse in origine una canzonetta a ballo, ballata e cantata nelle feste di maggio (p. 26-7): e se così è, siam sempre più lontani da Cielo, sebben questi cominci appunto con la rosa di maggio, nel che si potrebbe forse sospettare un'eco remota e indiretta d'un motivo originario della lirica volgare.

Iddio mi guardi dal vilipendere le indagini del Jeanroy, e dov'ei si contenta di dire che le poesie italiane «considerate come autoctone debbono così come ci sono conservate *qualcuno dei loro tratti* all'imitazione francese, dalla quale non sfuggono, come è stato ripetuto, interamente» (p. XV della versione italiana), io non posso che plaudire. Anzi, per tutte quelle altre poesie più popolareggianti, ove il Bartoli sentì tanta ispirazione paesana e spontanea, m'accordo quasi del tutto con Jeanroy o con lo stesso Caix. Ma la colpa di loro due, e nel Caix meno scusabile, è di confonder con quelle anche la poesia di Cielo, di non vedere quanto essa si stacchi da tutto il resto. In quelle altre, come il dialogo di Ciacco e i lamenti per la Crociata, si rimane nell'àmbito della solita poesia più o meno imitata d'oltralpe, e artificiata ancorchè discesa a maggior realismo e sincerità e bonarietà. La metrica, il linguaggio, la brevità stessa dei componimenti, ci avvertono che siamo nella solita scuola, quantunque applicatasi a temi e modi diversi dal sussiego cortigiano. Ma in Cielo l'ampiezza unica del componimento, la metrica tutta indigena, i gallicismi che quando non sono o già vernacoli od ovvia eredità letteraria servono come parodia del *bon ton*, la pienezza del linguaggio meridionale, l'abbondante vena poetica,

la perfetta obiettività drammatica, fanno un complesso così eccezionale da consentirci di chiedere: qual è, di grazia, il dialogo italiano o straniero paragonabile a questo? Il Jeanroy conviene che esso è il più antico del genere « nelle letterature romanze » (p. 4); ma gli par grande la sua analogia con la Pastorella di Marcabruno, per la situazione, pel tono e l'andamento del dialogo. Ma la situazione, all'ingrosso, è di per sè ovvia, e analoga fra tutte le poesie o prose dove un uomo insiste e una donna nega! Se la situazione si specifica nei particolari, dove son le analogie? Appena forse ve n'è uno spunto dove l'uomo dice *Toza, fel cor e salvatge Adomesg'om per uzatge,* ovvero *Toza, tota creatura Revertis a sa natura;* il che ci ricorda il *tanto percazzala,* con tutto il resto. La testura poi del componimento è diversa, avendovisi non solo il preludio narrativo, ma l'immancabile *diss' io, diss' ella,* ad ogni avvicendamento del colloquio. Voglio dire che Cielo non lesse Marcabruno? L'avrà anche letto, e non ci tengo a negarlo; ma non ne so niente. E so che, se lo lesse, non lo imitò. Se pur ne avesse avuta una generica ispirazione, certo è che concepì il proprio tema in un modo originale, personale. E aggiungo, locale: poichè in lui non v'è l'ombra di quel fare scherzevole e leggiadretto, che è in Marcabruno e in genere nei poeti di paesi tendenti alla spiritosità e all'intellettualismo anche nell'amore, bensì la sensualità v'è concepita ed espressa in quel modo che è così meridionale e in ispecie siciliano: un modo serio, smanioso, rabbioso, che rasenta il tragico pur quando non partorisce casi veramente tragici. Considerar il poemetto di Cielo come un semplice anello d'una catena è impossibile, così nel senso popolaresco e paesano che volle il D'Ancona, come nel senso letterario e gallicizzante che volle il Caix e vuole il Jean-

roy. Dove sono gli altri anelli, pari di volume e di tempra?!

Non vo' portar Cielo ai sette cieli dimenticando l'essenziale *mediocrità* del suo tema, nè pretendere che sulla terra della poesia dugentesca, o della poesia italiana e romanza, ei piombasse dall'alto come un bolide maraviglioso; dico solo che il suo lavoro è concepito e svolto in modo originale e da vero artista, e che non fa il paio con nessun altro lavoro più o meno affine. Non mi fermo alle lievi sviste accessorie del Jeanroy, nè a far una confutazione pedissequa d'ogni suo eccesso di giudizio; e preferisco consentire a quanto egli dimostra circa il bucoliasmo e il canto amebeo. Ma l'algebrizzare, diciamo così, la Pastorella, l'immaginarsi in Francia un contrasto amoroso che fosse ben più simile a quel di Cielo, il considerar quest'ultimo come in gran parte uno specchio di componimenti francesi che nessuno ha mai visti, è un procedimento che par più discreto di quello del Caix, ma per un altro verso è ancor più arrischiato. Egli ha la cortesia di compiacersi che al suo pensiero s'avvicini molto quello che io espressi nel mio articolo della *Romania;* non solo però, nel riferirlo, una volta lo capovolge («più tosto una di quelle poesie di corte.... »), ma non tien forse abbastanza conto di ciò che ancora ci divide. Mi lasci sperare che, riesaminando la questione, e queste mie nuove pagine in cui ho pur fatto qualche altro passo innanzi, s'accorderà davvero in tutto con me. Facciamo quanti riscontri volete colle anteriori poesie italiane e straniere, scrutiamo per ogni via la coltura di Cielo senza mai sequestrarlo dal suo tempo in cui l'Italia era tanto stretta e ligia alla Francia, ma stiamo ai fatti: un testo che possa passare per modello suo non c'è, e il suo poemetto ha un'impronta troppo personale e locale per poterlo imbrancare con

alcun altro. E più si studia, più ci si scorge un talento singolare.

Maggior assenso ha trovato l'altra tesi del Caix, che il poemetto sia pugliese. Gliela menò buona il Gaspary, che nel resto lo contradisse; e fin dei Siciliani, tra cui l'Avolio. Altrove ristamperò le mie dispute sul soggetto e ritratterò a fondo la questione: qui devo contentarmi di magri cenni. Già l'Affò aveva scritto (p. 51): «Ora lo stile di questo Ciullo è tale che mostra come a quei dì in Sicilia il dialetto volgare era similissimo a quello che anch'oggidì usa il volgo di Napoli, potendosene chiunque chiarire leggendola nel terzo Volume dei Commentarj del Crescimbeni, ove non vedrà strofe, che non sembri veramente in lingua napoletana». Il Nannucci ed altri ci videro piuttosto un miscùglio, e col resto il napoletano. Il Vigo stesso vi ravvisava molto pugliese, ma per compiacersi che già il poeta di Sicilia si fosse staccato dal vernacolo nativo assorgendo a un italiano più generale. La mescidanza, cui aveva già accennato il Colocci, parve innegabile pure al Galvani, stando almeno al testo quale c'è giunto. Il Grion e il Corazzini che si sforzarono di ripescarvi sotto la genuina forma sicula, con ciò stesso venivano a confessare che attualmente esso non ce la dà. Or l'assunto del Caix fu che il testo pervenutoci non deve credersi alterato dai copisti, come quei due e il D'Ancona ed altri credevamo, ma è suppergiù quale uscì dalla penna dell'autore, e pugliese. Non si volle mai dichiarare se intendesse pugliese in senso largo o stretto, ma fece molti confronti coi testi e le parlate meridionali, specialmente coi Canti Popolari: che non sono la fonte più pura anche quando siano raccolti e stampati con più accuratezza e più sapienza filologica che non facessero il Casetti e l'Imbriani. Chiunque ha nativi i dialetti meridionali non

poteva non sorridere di quell'armeggio, pel quale venivano a documentarsi con singoli testi, spesso poco attendibili, fatti linguistici generali o largamente diffusi, e ingenuamente si smarriva il senso delle proporzioni e la percezione dell'insieme. Fra il siciliano e il meridionale di terra ferma c'è tanto di comune, che spesso il solo vocalismo segna una differenza pur tra gli estremi della gran catena meridionale, senza poi dire degli anelli intermedii di questa, quali il leccese, il calabrese, e fin il basilisco. Un po' che si latineggi o toscaneggi il vocalismo d'una parola o frase o verso siculo, ti diventan napoletani o qualcosa di simile. Gran parte dunque della così detta dimostrazione del Caix era uno sfondar una porta aperta e un'illusione; e un po' anche una petizion di principio, giacchè appunto la questione era se il testo dovesse o no all'opera dei copisti quello per cui pare piuttosto napoletano che siculo! Ma tant'è, la tesi del Caix fece fortuna. E vi contribuirono due cose: l'aver egli pur additata qualche forma grammaticale che difficilmente può ascriversi alla Sicilia mentr'è ovvia sul Continente; l'avere altri pubblicato il *Regimen* e i *Bagni* e altri testi continentali, che per la lingua come pel metro arieggiano moltissimo al testo di Cielo quale c'è arrivato. Queste due prove non son perentorie. Quando nei rimatori pugliesi (in senso largo) si trovano sicilismi, si dice subito che li presero dai siculi; e perchè allora viceversa non s'ammetterà che i siculi potesser prender degli apulismi dai pugliesi? in ispecie quando, com'è il caso delle forme *toccàra pèrdera* e sim., eran suffragate dalle identiche o analoghe forme provenzali? In quanto poi al *Regimen* e sim., la somiglianza col Contrasto quale c'è giunto potrebbe ben apparir maggiore che in origine non fosse, giusto perchè questo ci vien di Toscana, con una pàtina che lo fa parere più pu-

gliese, quindi più simile a quegli altri. Giacchè, siam sempre lì, toscaneggiate il siculo e avrete subito un non so che di mezzo, che arieggia il napoletano.

M'affretto però a soggiungere che nella nostra teoria del toscanizzamento c'era del sistematico, e che in astratto c'eravam figurate le cose più nette, più lisce, più idealmente armoniche che in realtà non debbano essere state. Ognuno scriveva nel suo dialetto; e sia, ma collo scrupolo di non allontanarsene? Oggi l'antitesi fra il dialetto e la lingua porta a schivare (nè sempre ci si riesce) nella lingua i dialettalismi, e nel dialetto ciò che sia o della lingua o d'un altro dialetto, anche prossimo. Diverso era allora il caso; e se oggi preme l'*urbanitas* della lingua o quella del dialetto, allora nessuna *urbs* richiamava a sè l'attenzione e lo scrupolo. Tutto stava nello scriver volgare anzichè latino, e il volgare di ciascuno poteva esser misto, in bocca di chi avesse viaggiato, e sulla penna di chi leggesse gli scritti d'altre regioni italiane. La rima stessa e le altre esigenze ritmiche tiravano all'eclettismo idiomatico. Chi aveva familiarità coi testi o cogli uomini della Gallia, s'abbandonava ai gallicismi; e nelle forme poi d'un dialetto altrui che sonasser simili alle galliche riponeva fiducia e ad appropriarsele gli pareva di far bene. La teoria della mescidanza fu di moda e rispondeva alle condizioni dei tempi. Inoltre, si scriveva in volgare avendo in testa il latino, e dall'ortografia latina si cavavano alla meglio gli espedienti per esprimere i suoni volgari non latini. I copisti rispettavano or sì or no le forme dei testi che copiavano: donde altro eclettismo. Ma anche quando abbiamo innanzi documenti affatto locali, non sospettabili di metamorfosi dovute all'emigrazione o alle troppe ricopiature, troviamo un'oscillazione continua nel modo di scriver la stessa parola. C'era molta incertezza

e un andar a tastoni, e la spensieratezza d'un'attività giovanile, non ancor regolata, non sorvegliata da scuole nè da libri filologici. Una forma d'un vernacolo altrui che fosse o paresse simile alla latina era attraente anche per chi non l'avesse dalla nascita. E molto innanzi che il toscano conseguisse il primato, esso e tutti i dialetti affini, per la loro intrinseca bellezza, già esercitavano un fascino. E altro potrei riassumere dalle mie *Correzioni* per concluderne che Cielo, pur se fu, poniamo, di Palermo, potè scrivere tale una poesia che non sempre fosse prettamente palermitana, o nemmen sicula, e non sempre gli venisse scritta in modo da parer sicula pur dove lo fosse.

Inoltre, la familiarità con cui Dante la cita (*utputa ibi*), allegandone anzi il terzo verso, più confacente allo scopo suo, e non al modo solito il primo, e la familiarità che dimostrai averci avuta lo stesso copista vaticano, sono indizii di quel che già di per sè torna verosimile: questa poesia dovè impararsi volentieri a memoria, passar di bocca in bocca non men che di copia in copia, e, se pur veniva dall'Isola, giungere in Toscana facilmente anche per vie napoletane. Sotto alla presente sua forma che par più napoletana che altro, si sbirciano siculismi in parecchie rime, senza che mai vi siano, checchè se ne sia detto, rime possibili soltanto in pugliese. Notevole è la rima *prai,* che sarebbe troppo strana fuor del siculo, se non come rima trasandata, che a sua volta non è possibile in questo componimento. Anche dentro il verso, il vocalismo qua e là sa più di siculo (*disiano, chissa, quisso* neutro, ecc.); e *trami* suppone *tràjimi.* I due antichi codici di Dante han *tragemi,* che almeno conserva il trisillabismo, ma che non rappresenta in tutto la forma originaria, cioè quella da cui un Toscano potè cavar *trami,* sul far d'*aitare atare.* Questo toscanesimo poi, e *dallato*

(97), e altri men brutali ma pur giustamente sospettabili, ci conducon a toccarne uno brutalissimo: *Giudero* [1]). Bisogna stare ai fatti, dice chi crede poco al toscanizzamento; or guàrdisi se l'avere il copista ceduto tanto alla tirannia delle sue abitudini toscane, da cacciar quel *Giudero* dove sciupa la rima con *eo* e *Matteo,* non sia anch' esso un fatto, e da meditarsi bene! Tra questi due poli, i tangibili siculismi cioè e gli sfrontati toscanizzamenti, c'è di mezzo una quantità di forme oscillanti, come *ti* e *te* nella proclisi; oppur meridionali in genere, e spesso con lieve ritocco riducibili a sicule; o di mere incoerenze come quella tra *jente* e *giente* (*gente*), che è impossibile decidere se venga dalle copie o dall'autografo, il quale ben potè tentennare tra la forma vernacola e la latina. Mettersi a spadroneggiare in codesta zona, a uso Grion, sarebbe una temerità; ma anche il ragionarci sopra in astratto colla fiducia che la lezion diplomatica riproduca suppergiù l'autografo sarebbe un'altra spensieratezza. Il testo può essere stato molto più siculeggiante di quel che ora l'abbiamo. Se ciò non considerassi, e se niuna testimonianza avessimo circa l'origine del poemetto, non nego che, specialmente per via di alcune forme certo continentali e forse non sicule, lo direi continentale, e solo macchiato qua e là di siculismi. Ma due gravi testimonianze voglion l'origine sicula, e in prima quella

1) Fin dall'88 rilevai come gli esempii di esso non sian che toscani, e che il Del Lungo me li indicò, oltrechè nel suo *Dino* (II, 348, e cfr. III, 202) e nel Nannucci (*Nomi,* p. xx e 32) in Guittone, in Bonaggiunta, nell' *Intelligenza* (st. 220, 221), nel Cicerchia (*Istoria della Passione,* st. CX, così nella stampa fiorentina del 1822 come nella bolognese del '78), nella *Storia di san Silvestro* (ed. dal Melga, Napoli 1859, p. 16), e soprattutto in Fra Giordano (I, 284; II, 89 ecc.).

così esplicita di Dante. Altri si consolano col pensiero che Dante potè errare, potè prender per sicula una poesia che all'ingrosso dal Mezzogiorno veniva, e che aveva sessanta o più anni d'età quand'egli scriveva la Volgare Eloquenza. Sì, ma potè anche non errare, tanto più che quella poesia non l'avrà conosciuta proprio nell'anno in cui ne parlò. E non è poi inverosimile ch'egli fosse tanto stordito da dar per siciliano un canto pugliese, e giusto sul punto che passava a parlare anche del dialetto pugliese e a darne per saggio un tutt'altro canto?! Ch'ei si lasciasse fuorviare dall'appellativo di *siciliana* che davasi a tutta la poesia dugentesca o a certa forma di canzone, è incredibile; poichè là stesso ha cura di definir in che senso, tutto storico, debba prendersi quell'appellativo. La sua testimonianza dunque potrà al più tenersi per uno scoglio non insuperabile, ma un grande scoglio è, non un sassolino da buttar da parte con una pedata. Eppoi c'è quell'altra attestazione, di tutt'altro genere e affatto indipendente dalla dantesca: il nome e il cognome tramandatici dal Colocci, che avviano, l'uno probabilmente, l'altro quasi ineluttabilmente, alla Sicilia. Almeno quindi s'avrebbe a supporre che un poeta siculo scrivesse in pugliese, e che lo sbaglio di Dante si riducesse a far tutt'uno della patria dell'autore con quella della lingua.

Un'ipotesi che concilierebbe molte cose è quella del Salvo Cozzo: che il poeta fosse un Siciliano che avesse studiato a Salerno, in quella Scuola famosa, dove poco prima s'era distinto il siracusano Alcadino, medico di Arrigo VI e Federico II [1]). Egli la presentò con mode-

[1] Non però furono lui ed Eustazio da Matera gli autori degli Epigrammi latini sui Bagni di Pozzuoli (SC p. 20), dovuti invece a Pietro da Eboli: cfr. PERCOPO, op. cit., 22.

sta titubanza (trattovi da un'osservazione del Di Giovanni contro Bari come scena del dialogo e in pro di Salerno, osservazione giusta benchè solo negativa), ma a me parve e sempre più pare un lampo di genio. Anzitutto la scena è in una città di mare, e in quella che ha per patrono san Matteo; poichè la donna lo invoca in un modo che, pur non essendo impossibile per un santo di famiglia o di predilezione personale, e pur sospettabile com'è di minor significato per trovarsi il nome nella rima, s'addice soprattutto al santo della città [1]).

---

[1]) Mi venne lo scrupolo di chiedere se a caso san Matteo non fosse il patrono anche di qualche altro luogo marittimo, siciliano o napoletano. Il mio ottimo amico Alfredo Monaci ebbe la bontà di fare un po' di ricerca, e nei Bollandisti, a p. 218 del vol. VI del Settembre (Anversa 1757), ove si parla a lungo, pel dì 21, del culto e delle reliquie di san Matteo, trovò: « *Siclis* insigne oppidum Siciliae in valle Netina et dioecesi Syracusana, non procul a Netina civitate, S. Matthaeum veneratur patronum titularem, cui dedicata est primaria ecclesia parochialis ». Ma il Pitrè, rimandandomi al suo libro *Feste Patronali in Sicilia* (1900), e fondandosi sui molti suoi appunti inediti e sulle risposte avute d'ogni parte circa il quesito da me fattogli, mi assicurò che nessun comune siciliano è sotto il patronato di san Matteo: nemmeno Scicli che da tempi antichissimi è dedicato a Santa Maria delle Milizie, della quale si parla nel n. XXXII del citato suo libro. La contradizione si elimina forse con quello che lo stesso A. Monaci mi soggiungeva, cioè che Rocco Pirro (*Sicilia Sacra*, Panormi 1733, I, 686) dice solo che la prima chiesa parrocchiale era consacrata a san Matteo. Spesso la prima chiesa non è pel patrono. Del resto, Scicli non è sul mare, da cui dista parecchi chilometri, nè potrebbe mai competere con Salerno (e con la Salerno medioevale!), che dipiù serba anche il corpo del santo. La menzione di *Bari* poi (nè questo che son per dire è in contradizione con ciò che io pure ammisi contro la proposta di

Se la donna si segnasse in *Patre*, in *Filio* e, anzichè in *Spiritu*, in santo Nicola, o Gennaro, ognun penserebbe francamente a Bari, o a Napoli; pur se il nome capitasse in rima, e se anche il poeta non fosse così arguto psicologo come questo è. Inoltre già notammo che il trovarsi l'uomo da almeno un anno nella città ma come un *estraneo*, senza amicizie e parentele, s'attaglia bene a uno studente. Nulla di più naturale dunque che un poeta siciliano, il quale fosse o fosse stato studente a Salerno, narrasse quivi, o in Sicilia dopo un suo ritorno, o altrove, una vera o finta avventura, sua o d'un altro studente, con una Salernitana. Il libro poi che sfodera e dà per Vangelo, può essere un libro di scuola; e la marachella riusciva ben piccante se ai primi uditori e lettori era noto o intuitivamente chiaro che il libro fosse addosso a colui per ragioni scolastiche o scientifiche e ne avesse invece egli cavato quel curioso costrutto. Anche il cortello (142) potè essere e sottintendersi che fosse un *cortello* chirurgico, epperò tanto più facile ad essere o parer *novo*; e anche per esso un bel tratto di comicità sarebbe che uno strumento professionale fosse volto a un servigio così remoto dalla sua vera destinazione. E si rifletta che già o dai giuristi o dai medici uscivano allora i poeti, e, in genere, i cultori di cose laicali. Tra i poeti volgari aulici prevalgono i giuristi, e i medici poetavano forse piuttosto in latino, ma insomma la coltura letteraria laicale era in mano a quelle due classi. E come dalla giuridica Bologna venne

---

mutarlo in *Nari*) torna a maraviglia se fatta in Salerno. Per Salerno, che non rivaleggiò mai con Bari per forza commerciale, Bari era abbastanza vicina perchè fosse nota alla donna, e abbastanza lontana perchè le desse l'impressione fantastica che dan le grandezze lontane.

tanto lume di alta poesia erotica, così da Salerno medica potè saltar sù un po' di poesia realistica. Due cose si scorgono sempre più chiaro: che Cielo non fu della scuola aulica sveva, e che tuttavia non fu un poeta da dozzina, ma un uomo colto e ingegnoso. Ebbene ciò diventa spiegabilissimo se ce lo immaginiamo imbevuto d'una coltura non minore di quella ove schiudevasi lo stile aulico, ma profondamente diversa. Il *naturalismo* che diceva l'indimenticabile Paris, eccolo qui a suo posto in una Scuola medica! E, neanche a farlo apposta, i due poemi meridionali che somigliano tanto al Contrasto sono roba medicale: il *Regimen* e i *Bagni*. Certo, non conviene esagerare nè la somiglianza nè il significato di questa. Quei poeti possono avere più o meno imitato Cielo; la medesima struttura metrica si riscontra in testi agiografici, narrativi, morali; Cielo stesso fu in essa più o meno precorso dalle poesie sveve, dal Ritmo Cassinese, e per la fronte della sua strofe ha i suoi riscontri fin nell'Alta Italia. Ma resta sempre che abbiamo una letteratura quasi identica pel metro e molto simile per la lingua, di soggetto medicale e uscita dalla Scuola di Salerno; e che essa ha come il suo primo saggio in una poesia erotica realistica ove Salerno è poco meno che nominata! E cotal poesia assume talora pur essa un tono sentenzioso, tra psicologico e fisiologico, e un sapore quasi didattico. Sarà anche il metro a produrre ciò e a darvi rilievo, ma appunto il metro è un forte indizio dell'ambiente in cui questo poema dovè sorgere; nè è poi solo affar di metro se nella strofe *Molte sono le femine* par di sentire una lezioncina e una paternale scolastica ancor più che l'accento d'un innamorato, e se la donna stessa pizzica talvolta di saputella, col *Morta si è la femina*, e col *Ben sazzo l'arma doleti* e l'*arsura*. Inezie certamente, ma gli *aforismi* della Scuola spesso non hanno

maggior profondità. Si guardi questo (De Renzi, *Collectio salernitana* etc., V, 8).

Prolongat vitam coitus moderamine factus
Quibus sit licitus; e contra valde nocivus.

E se ne senta l'eco nella chiusa del *Regimen*:

Lo coito necessarïo ordinao la natura;
Multiplicando li homini, humana senie (*serie?*) dura:
Multo è delectevele s'è facto co misura,
È nucivo similiter se male se precura;
Perçò te vollo mo determenare
In quale modo tu-llo dige usare.
Si multo si' familico o multo si' repleto,
De usare con femena (in)onne modo te veto;
Poi ch'ài mangiato, aspèctate per fin che sia completo
Lo paidar, e lo stomaco se remanga quieto:
E chesta ora agia per electa
Chillo che de st'affare se delecta.

Come si vede, a tanta scienza potrebbe giungere anche la donna *col viso cleri*.

E si vede pure che una certa lingua s'era dovuta formare in quell'ambiente scolastico, dove tanti, Meridionali o no, si raccoglievano [1]). Fra le tante cose che la mostrano non prettamente vernacola c'è l'abbondanza dei troncamenti (*fin*, *mar*, ecc.), esotici per ogni idioma meridionale, dove la vocal finale è magari annebbiata, e pari all'*e* muta francese, ma il numero delle sillabe è tenacissimo, come non è nel toscano che pur ha la vocale limpida. Uno scolare siciliano di Salerno potè o scriver siciliano, ma sotto l'influsso di quella lingua sco-

---

[1]) A scrutarne le più recondite origini locali ci gioveranno a suo tempo i preziosi spogli del De Bartholomaeis nei vol. XV e XVI dell'Archivio Glottologico.

lastica più continentale che insulare, o scrivere in una tal lingua, ma sdrucciolando nel suo idioma insulare. È anche possibile che volesse far parlare alla donna il salernitano o un linguaggio non troppo dissimile da esso, e l'uomo alla guisa di lei: giacchè di bilinguismo rambaldiano qui non v'è traccia. Ma comunque sia, l'ipotesi d'un Michele D'Alcamo studente di Salerno ci aiuta a meglio spiegarci parecchie cose, a meglio gustar certi tratti della poesia, e scema in parte il nostro affanno nell'affannosa inchiesta sulla genesi e sulla tempra del suo linguaggio.

ERRATA-CORRIGE

Soprattutto mi preme di correggere tre mie distrazioni.

A p. 43, riga ultima del testo, dove dice « a trovarsi prima della vocale accentata », si legga invece: « a trovarsi così che o la seconda di esse sia accentata o entrambe stian prima della sillaba accentata ».

A p. 235 n., dove dice « che il decasillabo potesse derivare giusto dall'alessandrino che lo soppiantò, e l'inverso sospetto del Rajna che l'alessandrino potesse derivar dal decasillabo », si faccia conto che sia scritto invece così: « che l'alessandrino potesse derivar giusto dal decasillabo in un modo parte troppo casuale e parte troppo artificioso, e l'analogo sospetto del Rajna che l'alessandrino potesse derivar dal decasillabo per mera equiparazione dei due emistichii ».

A p. 273, si cancellino le prime due righe.

Inoltre, a p. 37, r. 11, dove si legge *biennio, triennio*, si legga: « *triennio, quadriennio* (non men che *biennio*), e *Arrio* ».

Errori tipografici che il lettore avrà più o men notati da sè sono là dove dovrebbe leggersi: — a p. 10, r. quartultima: Montgolfier — p. 11 n., r. penultima: di un *i* — p. 36, r. 8 da sotto: intrinseci — p. 55, r. 9 da sotto: *fiato* — p. 77 n., r. quartultima: *mukki* — p. 118, r. 5 da sotto: *bibliografica* —

p. 158 n., r. 11 da sotto: delle — p. 287, verso la metà: e al contorto — p. 300, r. 16: in contrapposto — p. 350, r. quartultima del testo: si volsero — p. 469, r. 12 da sotto: lo nominavano — p. 483, r. 2: nel secondo — p. 604, r. 12: *a la distesa* — p. 605, r. 10: *argolgano* (*aricolgano*) — p. 619, r. 9 da sotto: auctoritate — p. 689, r. 5: otrantine — p. 707, r. 12: sospettàrlo — p. 711, r. 8: verbo — p. 720-21: potesse — p. 725, r. 7 da sotto: possano — p. 732, r. 5 da sotto: a p.

Tra le sviste nell'interpunzione o in altro di simile, noto la mancanza dell'interrogativo dopo *minuzzare* a p. 92 n., r. quintultima; della virgola dopo *poles*, a p. 368, r. sestultima; l'inopportunità della virgola dopo *filol.*, a p. 546 n., r. 1; della virgola prima e dopo la parentesi a p. 565, r. 8; la mancanza del segno + dopo « piedi », a p. 572, r. ultima del testo; il punto e virgola dove occorreva una virgola, a p. 642, r. 4 da sotto; la mancanza delle virgolette dopo *Melant*, a pag. 659, r. 4; la mancanza della virgola dopo *corri*, a p. 694, r. 8; della virgola dopo « tesi », a p. 730, r. 4 da sotto. — E sopratutto deploro che a p. 159 si sia andati a capo col brano che chiude la lunga nota cominciata a p. 156. — A p. 61 n., r. 3 e 4 da sotto, le voci *gabbia* e *pregio* dovrebbero essere in corsivo. Quest'inezia la registro per trarne occasione ad avvertire che quanto all'uso del corsivo, o del tondo spazieggiato, o del maiuscoletto, o delle virgolette, o della iniziale maiuscola, e quanto alle abbreviature nelle citazioni, v'è qualche dissonanza tra le varie parti del libro; la quale, se in casi singoli può anche doversi a mere sviste momentanee, in massima però proviene da cause essenziali e da proposito deliberato. Le diverse monografie adunate in questo volume furon composte per periodici di diversa indole e abituati a norme diverse in codesti ammennicoli, sicchè il ridurle ora alle medesime norme mi avrebbe costretto a ritardar di non poco la stampa del volume; mentre d'altra parte una tal riduzione non sarebbe stata nemmeno scevra di danni intrinseci. L'uso, poniamo, del corsivo per i titoli delle opere che si citano,

torna poco opportuno in un articolo dove ricorrano in corsivo molte parole come materia di discussione filologica; e l'uso del tondo spaziеggiato pei vocaboli latini, opportunissimo dove questi son messi a riscontro delle voci volgari che ne derivarono, riesce ben incomodo in un altro articolo nel quale si han trascritti periodi e frasi latine come oggetto di discussione storica e letteraria.

Ed ora qualche speciale avvertenza o giunterella. A p. 82 poco dopo la metà, e a p. 84 sul principio, ove si tocca di « *z* doppio », il discorso cammina; sennonchè il riferimento troppo asciutto, che vi si fa, alla Volgare Eloquenza, darebbe a credere che io mi attenga a una vecchia interpretazione del termine *duplicibus* che il Rajna ha giustamente soppressa.

A p. 135, r. 4, vorrei soggiungere che in ispagnuolo la forma *calza* sarà forse un italianismo.

A p. 373, n. 3, mi piace avvertire come si sia dipoi verificato che il codice ha veramente: *la canzone mia vi dono e presento*.

A p. 519, concedo che Rinaldo, come Meridionale del continente, potè anche usar *sospire*, sicchè in cotal forma non sia necessario ravvisare un siculismo sciupato dai copisti: ed ammetto che *pare* anzichè *pari* è per ragioni morfologiche tal cosa da non potervi fondar sù gran che. Ma, poichè discuterò altrove codesti e altri esempii, ho creduto meglio di riprodurre testualmente la mia vecchia esemplificazione, che diede appiglio a tante dispute.

A p. 523 n. il lavoro del Carducci vi si poteva citare oggi in modo più sbrigativo, dacchè è riprodotto nel volume postumo *Archeologia poetica*, Bologna 1908. In esso volume poi m'è accaduto di notare un *sïamo* e un *corrïamci* d'una Ballata del Sacchetti (p. 75), oltre un *pïetate* (p. 260): e i due esempii verbali mi premono in modo particolare, per ciò che ho accennato a p. 38 n. In una recensione della mia *Dieresi*, P. Meyer espresse il desiderio ch'io dessi maggiori ragguagli sopra simili forme verbali, forse anche perchè la storia di esse gli riuscirebbe interessante pel riscontro con le correlative forme francesi, delle quali io ora tocco a p. 65. Ma nulla di nuovo m'è saltato fuori in questi anni, e persisto nel credere che molto eccezionale sia

quevi la dieresi, onde mi son parsi preziosi i due esempii sacchettiani.

Finalmente, mettendo in correlazione quel che dico in varie pagine e per varii assunti (40-41, 215-6, 246, 274, 276-7), mi giova far un'osservazione complementare. I non pochi versi che nella Commedia finiscono con parole come *sazio sazia grazia, milia vigilia esilio concilio, patria arbitrio misericordia, giustizia letizia ufizio vizio, demonio testimonio, gloria memoria, ozio* ecc. ecc., saranno benissimo, nell'intenzione di Dante, versi piuttosto piani che sdruccioli, ma ciò non toglie che in effetto non corrispondano a un gran numero di trimetri sdruccioli latini come *O tu qui servas armis ista moenïa*. Il che rende viepiù credibile che nella genesi del nostro endecasillabo confluisse col saffico il trimetro acatalettico, lo pseudosaffico sdrucciolo. Confluisse, dico, non solo nella genesi dell'endecasillabo sdrucciolo, ma dell'endecasillabo che potremmo dir neutro: ossia di quello che è magari piano nella mente del rimatore, ma non si distingue in nulla dal trimetro sdrucciolo latino terminante con parole di quel tipo, ed all'occorrenza può, in un ambiente come l'Arcadia del Sannazzaro, ridivenire un irreprensibile endecasillabo sdrucciolo.

INDICE DEL VOLUME